DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE IN LITERATUR UND KUNST

DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE IN LITERATUR UND KUNST

VON

HUGO KEHRER

ZWEITER BAND

MIT EINER FARBIGEN TAFEL UND 348 ABBILDUNGEN

EAS

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1909

DRUCK VON ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., LEIPZIG

Vorwort.

Der zweite Band setzt die Kenntnis seines Vorgängers voraus. Daß eine Kontinuität zwischen beiden besteht, heißt nichts andres, als Kultur und Bildende Kunst haben sich die Hände gereicht. Man ist gewöhnt, in der kunstgeschichtlichen Disziplin einer »beschreibenden« und »erklärenden« Methode das Wort zu erteilen. Von jeder Betrachtungsweise ist ergiebig Gebrauch gemacht worden. Freilich hat sich die Beschreibung zumeist um den Inhalt abgemüht, ohne jedoch die stilistisch-formale Analyse beiseite zu schieben. Es ist viel Beschreibung notwendig gewesen. Nur der Laie kann sie gering schätzen. Heinrich Wölfflin hat einmal gesagt: »Eine gute Beschreibung ist eine Art künstlerischer Tat«. Die Erklärung hat aber bei der Natur des Themas und dem Charakter der Kunstgeschichte bis zum Cinquecento, der Zeit des reifen Stiles, die Kulturgeschichte, als deren Übersetzung in die Kunst wir die Ikonographie ansehen, vorausgebracht.

Der vorliegende Band gibt in seinen achtunddreißig Bogen dreihundertachtundvierzig Abbildungen von Kunstdenkmälern, die teilweise zum erstenmal aufgenommen worden sind. Ihre Veröffentlichung hat große Mittel erfordert. Der Verfasser fühlt sich verpflichtet, dem Kuratorium der Cunitz-Stiftung der Kaiser Wilhelm-Universität in Straßburg seinen aufrichtigen und ergebensten Dank für die Beihilfe zur Herstellung der Klischees auch an dieser Stelle abzustatten.

Meinem Freund R. Horning in Straßburg, der unterstützt von H. Kunze es sich nicht hat nehmen lassen, die Korrekturen dieses Bandes wiederum freundlichst mitzulesen, danke ich herzlichst. Endlich ist es mir eine Freude, der vornehmen Verlagsanstalt E. A. Seemann in Leipzig meinen verbindlichsten Dank für die große Mühe und Sorgfalt auszusprechen, die sie der Drucklegung des Werkes, vor allem der weit schwierigeren Herstellung der Klischees gewidmet hat.

Berlin, den 23. Juli 1908 Am Fest der Translatio Regum nach Köln

Dr. phil. **Hugo Kehrer**

ZWEITER BAND

KUNSTGESCHICHTLICHER TEIL

Inhaltsübersicht.

Zweiter Band: Kunstgeschichtlicher Teil.

Verweisungen.

BAC	=	»Bullettino di Archeologia Cristiana del Giov. B. de Rossi«. Roma 1863 f.
BM	=	»The Burlington Magazine«. London 1903 f.
BZ	=	»Byzantinische Zeitschrift«. Leipzig 1892 f.
CDACh	=	F. Cabrol: »Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie«. Paris 1903 f.
ChB	=	Ch. Bayet: »Mémoire sur un Ambon conservé à Salonique«, in: »Archives des Missions Scientifiques et Littéraires«. Paris MDCCCLXXVI, tom. III.
DBDB	=	G. Dehio-G. v. Bezold: »Die Denkmäler der Deutschen Bildhauerkunst«. Berlin 1904 f.
DHDK	=	G. Dehio: »Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler«. Berlin 1905, Bd. I »Mitteldeutschland«; Berlin 1906, Bd. II »Nord-Ostdeutschland«.
DKIB	=	G. Dehio: »Kunstgeschichte in Bildern«. Leipzig 1898 f., 5 Abteilungen.
FAB	=	Joh. Ficker: »Die Altchristlichen Bildwerke im Christlichen Museum des Laterans«. Leipzig 1890.
FASt	=	Joh. Ficker: »Archaeologische Studien zum Christlichen Altertum und Mittelalter«. Leipzig 1896 f.
Gar(G)	=	R. Garrucci: »Storia dell'Arte Cristiana nei primi otto Secoli«. Prato 1873 f, 6 Bde.
JKSW	=	»Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses«. Wien und Leipzig 1883 f.
JPKS	=	»Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen«. Berlin 1880 f.
KGChK	=	F. X. Kraus: »Geschichte der Christlichen Kunst«. Freiburg i. Br. 1896 f., 3 Bde.
KKCC	=	»Jahrbuch (Mitteilungen) der Kaiserlich-Königlichen Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale«. Wien 1856 f.
LA	=	»L'Arte«. Roma 1898 f.
LAJ	=	H. F. J. Liell: »Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben«. Freiburg i. Br. 1887.
LAP	=	»Les Arts«. Paris 1902 f.
LM	=	F. A. v. Lehner: »Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten«. Stuttgart 1886.
MHA	=	A. Michel: »Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours«. Paris 1905 f.
RACh	=	»Revue de l'Art Chrétien«. Lille 1883 f., »Nouvelle série«.
RCR	=	Th. Roller: »Les Catacombes de Rome«. Paris 1881, 2 Bde.
RE	=	F. X. Kraus: »Real-Encyclopädie der Christlichen Altertümer«. Freiburg i. Br. 1882, Bd. I; 1886, Bd. II.
RFE	=	Ch. Rohault de Fleury: »L'Evangile. Etudes Iconographiques et Archéologiques«. Tours 1874, 2 Bde.
RFSV	=	Ch. Rohault de Fleury: »La Sainte Vierge«. Paris 1878, 2 Bde.
RKW	=	»Repertorium für Kunstwissenschaft«. Stuttgart-Berlin 1876 f.
RQ	=	»Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte«. Rom 1887 f.
SchAAK	=	V. Schultze: »Archäologie der Altchristlichen Kunst«. München 1895.
SchASt	=	V. Schultze: »Archäologische Studien über Altchristliche Monumente«. Wien 1880.
SchDG	=	M. Schmid: »Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst«. Stuttgart 1890.
StHKK	=	J. Strzygowski: »Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria«, in: »Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie«. Wien 1902, Nr. 5.
StKL	=	J. Strzygowski: »Kleinasien, Ein Neuland der Kunstgeschichte«. Leipzig 1903.
StOR	=	J. Strzygowski: »Orient oder Rom«. Leipzig 1901.
StZDK	=	»Studien zur Deutschen Kunstgeschichte«. Straßburg i. E. 1894 f.
StZKA	=	»Studien zur Kunstgeschichte des Auslandes«. Straßburg i. E. 1900 f.
VStAI	=	A. Venturi: »Storia dell' Arte Italiana«. Milano 1902 f.
WGK	=	K. Woermann: »Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker«. Leipzig und Wien 1900, Bd. I; 1905, Bd. II.
WMK	=	J. Wilpert: »Die Malereien der Katakomben Roms«. Freiburg i. Br. 1903, 2 Bde.
ZBK	=	»Zeitschrift für Bildende Kunst«. Leipzig 1886 f.
ZChK	=	»Zeitschrift für Christliche Kunst«. Düsseldorf 1888 f.

Abb. 1. Fresko in der Katakombe S. Pietro e Marcellino zu Rom.
(Nach A. de Waal.)

»Non possum ferre, Quirites,
Graecam urbem: quamvis quota portio faecis Achaei?
Jam pridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes«.
Juvenalis, Satira III. 60.

»Es war die hellenistische, nicht die römische Kultur, es war Alexandria und sein syrisches Wirkungsgebiet, nicht Rom, die dem Christentum seine dem Kulturkampf gewachsene Signatur gaben«.
J. Strzygowski.

1. Der Hellenistische Typus.

Was wir als ältestes Anbetungsbild voranzustellen haben, ist ein Fresko in der Katakombe S. Pietro e Marcellino[1]) aus dem Beginn des dritten Jahrhunderts (Abb. 1). Die Komposition ist ganz einfach. In der Mitte der Bildfläche sitzt auf einer Kathedra mit abgerundeter Rücklehne[2]) eine jugendliche Frau im Dreiviertel-Profil. Sie trägt ein langes, gelbes, bis auf die Füße reichendes Gewand und hält mit

1) Gar. tav. 58. 2; ChB pag. 481; RCR vol. II, pl. 68. 1; SchAST pag. 197; LM pag. 292, Taf. II; LAJ pag. 232, Taf. IV, dazu anonyme Rezension in: »Literarisches Zentralblatt für Deutschland«. Leipzig Jhrg. 1888, pag. 1053; J. Wilpert: »Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus«. Freiburg i. Br. 1891, pag. 21, Taf. V; SchAAK pag. 171, dazu J. Strzygowski Rezension in BZ 1896, Bd. V, pag. 347; VStAI vol. I, pag. 16, Fig. 13; WMK pag. 192, Taf. 60.

2) A. Baumeister: »Der Sessel«, in: »Denkmäler des classischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte«. München und Leipzig 1885, pag. 1650.

beiden Händen einen kleinen Knaben [1]). Rechts und links von ihr stehen zwei gleichaltrige, bartlose, männliche Gestalten, »Magier« [2]), mit »phrygischer Mütze«, gegürtetem Chiton, Chlamys, Anaxyrides und Schuhen. Die Figuren sind durch die Haltung der Köpfe leicht differenziert; die eine ist gleichsam eine Wiederholung der anderen [3]), nur im Gegensinn. Sie bringen flache Schalen dar, auf denen Goldstücke zu liegen scheinen.

Das ist die kurze Analyse des Freskos. Es enthält einige beachtenswerte Züge. Warum hat unser Katakombenmaler das Motiv der Proskynese nicht gegeben, welches doch das Matthäus-Evangelium ausdrücklich vorschreibt? Wie ist diese Diskrepanz zwischen Text und Bild zu erklären? Wilpert meint [4]), eine Kniefigur nehme sich künstlerisch nicht schön aus und mehrere Kniefiguren hintereinander beanspruchten zu viel Raum. Das ist an sich richtig, im gegebenen Fall aber falsch. Wilpert bringt ja selbst aus der Domitilla-Katakombe und der Kammer 54 in S. Pietro e Marcellino Kniefiguren [5]). Da wir mit solchen Motivierungen den Zielpunkt nicht treffen, so ist zu

Abb. 2. Babylonischer Cylinder im Münzkabinett der Nationalbibliothek zu Paris.
Die Anbetung des Sonnengottes durch Drei Priester.
(Nach eigener Aufnahme.)

untersuchen, wie in der antiken Kunst ganz allgemein die Anbetung eines Gottes oder hochgestellter Personen dargestellt wird. Wir wollen zunächst entwickeln, in welchen

1) Der Typus von Mutter und Kind ist von dem Katakombenmaler nicht erfunden worden, sondern von älteren Vorlagen abhängig. Man kann an die Darstellungen der Δημητηρ κουροτροφος mit dem Knaben Bacchus denken; F. Ficoronius: »De Plumbeis Antiquorum Numismatibus«. Romae MDCCL, Taf. XIII, XIV; G. Zoëga: »Numi Aegyptii Imperatorii«. Romae 1787, Tab. X, XII, XIII; E. Gerhard: »Antike Bildwerke«. Stuttgart 1837, Taf. XCVI, 1—9; H. Cohen: »Description Historique des Monnaies«. Paris 1880, tom. I, pag. 240, 259, 467 und tom. II, pag. 248; Fr. Lenormant: »Deux Nouveautés Archéologiques«, in: »Gazette des Beaux-Arts«. Paris 1880, vol. XXI, pag. 223; M. Millington Evans: »Hair-Dressing of Roman Ladies as illustrated on coins«, in: »The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society«. London 1906, 4. Ser., vol. VI, pag. 37, pl. VII.

2) Man gewöhne sich gleich daran, für die antikchristliche und auch mittelalterliche Kunst von »Magiern« bez. von Mithraspriestern und nur dann von Königen zu reden, wenn wirklich die Krone sichtbar ist.

3) Über diesen Grundzug in den Anfangs- und Verfallsstadien der Kunst lese man: J. Lange: »Darstellung des Menschen in der älteren Griechischen Kunst«. Straßburg i. E. 1899, pag. 8.

4) WMK pag. 47.

5) WMK Taf. 196.

Fällen stehende Personen sich finden; dann, wann Kniefiguren in das Adorationsbild eingestellt werden.

Man kann mit Beispielen aus der altbabylonischen Kunst einsetzen. A. Jeremias beschreibt einen Siegelzylinder aus Menant. Der Mondgott und Gott der astrologischen Weisheit Sin oder Nannar thront rechts vom Beschauer, links stehen drei Figuren, die durch den Gestus des hochgenommenen Armes nachweisbar als Anbetende charakterisiert werden[1]. Das ist nur der zufällige Vertreter eines bereits im alten Babylon geprägten Typus, den wir durch weitere Beispiele bei Jeremias[2], in dem Recueil de Travaux[3], durch einen Cylinder des Münzkabinettes[4] der Pariser Nationalbibliothek (Abb. 2) und endlich durch die zu Abu Habba gefundene, aus der Zeit des Babylonierkönigs Nabupaliddinna[5] stammende Tonschiefertafel des Britischen Museums mit einer Verehrung des Sonnengottes Schamasch, des Richters Himmels und der Erde, belegen können. Was in Babylon gegeben wird, ist auch in Ägypten, Griechenland und in der hellenistischen Kunst nachweisbar. Man hat zahlreiche altägyptische Huldigungs-Darstellungen gefunden. Stets sieht man die Gottheit oder den als Gott gedachten König auf dem Thron sitzen, vor ihm stehen die huldigenden Gestalten, die mitunter Geschenke z. B. eine Schale darbringen[6]. Als bezeichnende, griechische Beispiele sind die Adorationsszenen auf den der ägäischen Kunst angehörenden Mykenischen Gemmen[7] anzuziehen, die bekannten Heroen-Reliefs des sechsten Jahrhunderts aus Chrysapha bei Sparta: auf dem Thron sitzen zwei heroisierte Verstorbene, welchen zwei stehende Figuren einen Hahn und eine Blume

Abb. 3. Votiv-Relief an Asklepius im Nationalmuseum zu Athen.
(Nach J. N. Svoronos.)

1) A. Jeremias: »Das Alte Testament im Lichte des Alten Orients«. Leipzig 1906, 2. Aufl., pag. 101, Abb. 36.

2) A. Jeremias pag. 438, Abb. 141.

3) V. Scheil: »Notes d'Epigraphie et d'Archéologie Assyriennes«, in: »Recueil de Travaux relatifs à la Philologie et à l'Archéologie Égyptiennes et Assyriennes«. Paris 1900, vol. XXII, pag. 159; vgl. ein ähnliches Motiv: Darbringung eines Böckleins auf einem babylonischen Tonzylinder bei F. de Mély Rezension in RACh 1895, tom. XXXVIII, pag. 328.

4) Die Entzifferung verdanke ich der Güte von H. Ranke in Steglitz.

5) C. Bezold: »Ninive und Babylon«. Leipzig 1903, pag. 102, Abb. 72, und C. Bezold: »Kurzgefaßter Überblick über die Babylonisch-Assyrische Literatur«. Leipzig 1886, pag. 123.

6) Ph. Virey: »La Tombe des Vignes à Thèbes«, in: »Recueil de Travaux«, a. a. O., pag. 95; V. Scheil: »Le Tombeau de Montou-M-Hat«, in: »Mémoires publiés par les Membres de la Mission Archéologique Française au Caire«. Paris 1889, tom. V, pag. 620, pl. II.

7) A. J. Evans: »Mycenaean Tree and Pillar Cult and its Mediterranean Relations«, in: »The Journal of Hellenic Studies«. London 1901, vol. XXI, pag. 184, Fig. 58 und Fig. 63.

darbringen[1]), ferner die zahlreich erhaltenen Votiv-Reliefs an Asklepius[2]) und die Asklepiaden (Abb. 3). Die Anbeter stehen mit hoch erhobener Rechte vor dem Gott. Die Verehrung spricht sich auch in der Darbringung von Geschenken aus. Es werden überreicht Granatäpfel, Früchte, allerlei Gebäck, Schalen, Böcke, Widder, Schweine[3]). Asklepius, Demeter und Kore bringt ein Beamtenkollegium am Tag der

Abb. 4. Heddernheimer Mithras-Relief im Museum zu Wiesbaden.
(Nach F. Cumont.)

1) M. Collignon: »Histoire de la Sculpture Grecque«. Paris 1892, tom. I, pag. 233, Fig. 111; vgl. auch die Heroenreliefs des vierten Jahrhunderts aus Patras bei P. Gardner: »Sculptured Tombs of Hellas«. London 1896, pag. 103, Fig. 39; M. N. Tod-J. B. Wace: »A Catalogue of the Sparta Museum«. Oxford 1906, pag. 162, Fig. 54.

2) Es gehören hierher auch die Geschenke bringenden Figuren am Nordfries des Parthenon und am Niketempel.

3) F. G. Welcker: »Alte Denkmäler«. Göttingen 1849, Teil I, Taf. XIII. 24; Fr. v. Duhn: »Votivreliefs an Asklepios und Hygieia«, in: »Mittheilungen des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen«. Athen 1877, Jhrg. II, pag. 214; H. L. Urlichs: »Asklepios und die Eleusinischen Gottheiten«, in: »Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande«. Bonn 1889, Heft 87, pag. 1, Taf. I; C. Sittl: »Die Gebärden der Griechen und Römer«. Leipzig 1890, pag. 292; »Beschreibung der Antiken Skulpturen mit Ausschluß der Pergamenischen Fundstücke. Königl. Museen zu Berlin, hrg. von der Generalverwaltung«. Berlin 1891, pag. 254; P. Stengel: »Die griechischen Kultusaltertümer«. München 1898, pag. 73, Taf. IV. 2; J. N. Svoronos: »Das

Epidaurien seine Verehrung dar; es steht vor den Göttern[1]. Auf Demeter mit Fruchtkörben, Schalen oder Kästchen hinzuschreitende Figuren kennt man aus mehreren Kompositionen. Für die hellenistische Zeit nennen wir Pompeji[2], vor allem die Kultbilder[3] in den Mithräen (Abb. 4), die Trajansäule[4], die Markussäule[5] und den Septimius-Severus-Bogen[6]. Auf der Trajansäule stehen dakische Gesandte vor dem Kaiser, um

Abb. 5. Das Barberinische Kaiser-Diptychon im Louvre. Konstantin (?) als Glaubensheld.
(Nach Ch. Diehl.)

Athener Nationalmuseum. Deutsche Ausgabe von W. Barth«. Athen 1903. Heft 3—4, Taf. XXXIV, Nr. 1354 und Taf. XXXV, Nr. 1345; V. Staïs: »Marbres et Bronzes du Musée Nationale«. Athènes 1907, pag. 198.

1) Fr. v. Duhn a. a. O., Jhrg. II, Taf. XVIII.

2) A. Hasenclever: »Der altchristliche Gräberschmuck«. Braunschweig 1886, pag. 223. — Man betrachte auch die Boscoreale-Silbervase im Louvre mit Livia, dem Genius des Römischen Volkes und »Mars«, bei A. Strong: »Roman Sculpture from Augustus to Constantine«. London 1907, pl. XXVII; E. Piot: »Monuments et Mémoires«. Paris 1899, tom. V, pag. 135, pl. XXXII. 1.

3) Fr. Cumont: »Textes et monuments figurés rélatifs aux mystères de Mithra». Bruxelles 1889, tom. II, pag. 365, pl. VIII.

4) J. Overbeck: »Geschichte der Griechischen Plastik«. Leipzig 1894, Taf. 37; C. Cichorius: »Die Reliefs der Trajansäule«. Berlin 1896, Taf. 30, 31, 37, 48, 56, 59, 66, 124; E. Petersen: »Trajans Dakische Kriege nach dem Säulenrelief erzählt«. Leipzig 1899, pag. 1.

5) E. Petersen-A. v. Domaszewski-G. Calderini: »Die Marcussäule auf Piazza Colonna in Rom«. München 1896, Taf. 48, 56, 59, 124.

6) J. P. Bellorius: »Veteres Arcus Augustorum«. Romae 1690, Tab. D.

ihre Ergebenheit auszudrücken. Ein dakischer Stamm hat sich freiwillig unterworfen, drei dakische »Pileati« stehen vor Trajan. Auf der Markussäule empfängt Aurel Gesandte von zwei Völkern. Die waffenlosen Barbaren stehen vor dem Kaiser. Ein germanischer Fürst mit zwei Begleitern erklärt Mark Aurel seine Ergebenheit, alle drei stehen. Eine Schar vollbekleideter Barbaren huldigt stehend dem Imperator auf dem Tribunal. Und weiterhin, Kommagene überreicht stehend in der Gestalt der Tyche des Landes dem König Antiochus Trauben, Äpfel, Ähren und dergleichen Früchte[1]). Auf alexandrinischen Münzen bringt der Genius der Stadt stehend Kaiser Hadrian Ähren dar[2]). Auf den beiden Schlußbildern des Kalenders vom Jahr 354 huldigt der Cäsar Konstantius Gallus seinem Onkel, dem Kaiser Konstantius II. Die Huldigung geschieht stehend in Form der Darbringung einer Nikefigur[3]). Als letztes klassisches Beispiel nennen wir das Barberinische Kaiserdiptychon im Louvre (Abb. 5); aller Wahrscheinlichkeit nach verherrlicht es Konstantin als Glaubenshelden[4]). In dem Seitenteil links huldigt ein Krieger, stehend überbringt er dem Kaiser eine Nike. In dem Unterstück beten stehende Barbaren den Kaiser an und bringen einen Elfenbeinzahn, einen Stab, eine Goldbüchse und eine Corona dar.

Worauf es uns ankommt, ist bereits durch die Untersuchung der zuerst aufgeworfenen Frage dargetan. Wer freiwillig dem Gott oder dem Kaiser huldigt, wer aus freien Stücken seine völlige Ergebenheit bezeugen will, steht vor dem Verehrungsobjekt. Als besondere Art der Anbetung ist die Huldigung in Form der Darbringung von Geschenken anzusehen. Wir haben dafür mehrere Beispiele genannt. Auch hier wird das Stehmotiv gegeben. Es ist naturgemäß nicht zu entscheiden, ob dieses oder jenes einzelne Huldigungsbild den Katakombenmalern als direkte formale Vorlage gedient habe, sondern es ist nur zu betonen, daß ein Typus transscribiert worden ist, der im Orient seinen Ursprung hat und von da in zahlreichen Prägungen in einer nie abgerissenen Tradition durch die Vermittelung der Hellenistischen Kunst in Rom sich Eingang verschafft hat[5]). Weil die Hellenistische Kunst den Huldigungstypus der christlichen Antike überliefert, so nennen wir ihn den »Hellenistischen«.

Die Antwort auf die grundlegende Frage, in welchen Fällen der Anbetende im Bild stehend dargestellt wird, ist also gefunden. Wir können uns bei der Lösung des zweiten Problems kürzer fassen. Die eigentliche Proskynese, — προσκύνησις = humi prostratio; προσκυνεῖν = »anhündeln«, nach Art eines Hundes sich zu Boden

---

1) K. Humann-O. Puchstein: »Reisen in Kleinasien und Nordsyrien«. Berlin 1890, Bd. I, pag. 320, Taf. XXXVIII.

2) G. Zoëga a. a. O., pag. 131, 132.

3) J. Strzygowski: »Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354«, in: »Jahrbuch des Kaiserlichen Deutschen Archäologischen Instituts. Ergänzungsheft I«. Berlin 1888, Taf. XXXIV.

4) Man fühlt sich an die Worte des Euseb (Vita Constantini, lib. IV, cap. 50) erinnert: »In dieser Zeit kamen auch von den im Osten wohnenden Indiern Gesandte mit Geschenken für den Kaiser an. Es waren dies alle möglichen Arten von kostbaren und glänzenden Edelsteinen, sowie auch wilde Tiere, die sich ihrer Natur nach ganz von den bei uns gekannten unterscheiden. Dies alles brachten sie dem Kaiser dar, um zu erklären, daß seine Herrschaft sich selbst bis zum entferntesten Gestade des Ozeans erstrecke«; StHKK pag. 9; StOR pag. 6; Ch. Diehl: »Justinien«. Paris 1901, Titelblatt. — Es ist bezeichnend, daß Sedulius die Adoration als ein »Beugen der Augen und Hände« definiert in: »Carmen Paschale«, lib. V, Vers 218 bei MSL XIX, pag. 728.

5) D. B. Ainalow: »Hellenistische Grundlagen der byzantinischen Kunst«. Petersburg 1900, dazu J. Strzygowski Rezension in BZ 1902, Bd. XI, pag. 279. — Man darf hier schon Ainalows Worte wiedergeben: »Nach meiner Meinung sind die Katakomben Roms nichts Anderes als Denkmäler, die uns dank einem glücklichen Geschick die Art einer christlichen Kunst erhalten haben, die im Orient geboren, mit dem Kult selbst nach Rom gekommen ist«.

werfen, so daß Stirn und Hände ihn flach berühren, — ist altorientalische, persische Hofzeremonie und Ausdruck vollständiger Unterwürfigkeit. Der Grieche kennt den Fußfall nur als Gestus der Zerschlagenheit und Trauer. Der Römer dagegen verbeugt sich vor der Gottheit und wirft sich vor dem Bild oder auf die Schwelle des Tempels nieder[1]). Es liegen wiederum Beispiele aus der babylonischen[2]), assyrischen, ägyptischen[3]) und griechischen Kunst vor. Aber doch ist für dieses Thema kein sehr ansehnliches Vergleichungsmaterial vorhanden. Aus formalen Gründen zieht die Kunst in der Regel die einfachere Genuflexio der Horizontallage des Körpers vor. Auf der Trajansäule wird

Abb. 6. Relief von der Basis des Obelisken Theodosius des Großen im Atmeidan zu Konstantinopel. Unterworfene Barbaren zahlen ihre Kriegsentschädigung.
(Nach Ad. Michaelis.)

die bedingungslose Unterwerfung dakischer Scharen dargestellt; drei »Comati« knien vor dem Kaiser nieder und bitten um Gnade. Nach einer längeren Belagerung ist das dakische Volk unterworfen worden. Vor dem thronenden Kaiser liegt ein dakischer »Pileatus« auf beiden Knien, er erhebt mit dem Ausdruck größter Verzweiflung beide geöffnete Hände[4]). Auf der Markussäule bitten Sarmaten um die Gnade Aurels[5]). Von den zwei

1) A. Baumeister a. a. O., Bd. I, pag. 592; vgl. auch Fr. Loofs: »Symbolik oder christliche Konfessionskunde«. Tübingen 1902, Bd. I, pag. 158.

2) A. Michaelis: »Das Altertum«, in A. Springer: »Handbuch der Kunstgeschichte«. Leipzig 1904, 7. Aufl., pag. 58, Fig. 124.

3) E. Chassinat: »Les Tombeaux du Darb el-Hamzaouï«, in: »Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale Du Caire«. Le Caire 1903, tom. VIII, pag. 19, pl. V.

4) C. Cichorius a. a. O., Taf. 93, 54, 42.

5) E. Petersen a. a. O., Taf. 57.

Schuldigen schickt der untere sich zum Knien an, während der obere bereits niedergekniet ist. Auf dem Septimius-Severus-Bogen thront Roma, gefangene Parther beugen ihre Kniee und strecken die Hände demütig flehend zu ihr empor[1]). Auf dem Obelisk des Kaisers Theodosius im Atmeidan zu Konstantinopel[2]) bringen die besiegten Feinde kniend die Kriegsentschädigung auf Schalen dar (Abb. 6). Die echte Form der Proskynese hat sich bis heute im christlichen Orient erhalten. Das Volk übt sie vor hohen Respektspersonen, Bischöfen und Mächtigen aus. Ebenso bestehen noch proskynetische Gottes- und Heiligenverehrungen in den Kirchen.

Es läßt sich also sagen: Als Ausdruck für das Wesen der demütigen, Gnade flehenden Bitte zur Gottheit, dem Kaiser oder den Obrigkeitspersonen und der bedingungslosen Unterwerfung auf Gnade und Ungnade wählt die antike Kunst das Motiv der knienden Stellung[3]). Das kniende Gnadeflehen ist aber streng genommen kein Akt der Huldigung mehr. Wir teilen hier ein paar Illustrationen mit, die diese beiden Hauptgegensätze umspannen.

Abb. 7. Kybele und Attis.
Relief im National-Museum zu Athen Nr. 1747.
(Nach eigener Aufnahme.)

In welcher Tracht sind nun unsere zwei »Magier«[4]) gekleidet? Nach der allgemeinen Annahme soll sie die persische sein. Das Kostüm besteht aus der sogenannten phrygischen Mütze, dem Ärmelchiton, der Chlamys, den Anaxyrides und den Schuhen. Dieser Kostümtypus ist nicht der reinpersische. Herodot beschreibt im 61. Kapitel der »Polyhymnia« die persische Tracht. Er sagt: »Die aber mit in den Krieg zogen, waren diese. Erst die Perser, sie hatten folgende Rüstung: Auf dem Kopf trugen sie sogenannte Tiaren, ungesteifte Hüte; auf dem Leib bunte Ärmelröcke, an den Beinen Hosen«, und Kapitel 62 gibt an: »Die Medier zogen mit im Heer ebenso angetan; denn diese Kleidung ist eigentlich medisch, und nicht persisch«. Die medisch-persische Kriegertracht ist im Prinzip aber auch die Nationaltracht[5]). Sie wird in der Antike die des Orientalen schlechthin (Abb. 7 und 8).

1) J. P. Bellorius a. a. O., Taf. XIV.

2) Ad. Michaelis a. a. O., pag. 368, Fig. 652.

3) J. Lange a. a. O., pag. 9, 13, 14; C. Sittl a. a. O., pag. 156; J. v. Schlosser: »Heidnische Elemente in der Christlichen Kunst des Altertums«, in: »Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung vom 26., 27., 30. Oktober 1894«. Nr. 248, 249, 251.

4) Ich verweise hier auf den Artikel von G. Bonaccorsi: »Chi erano i Magi«? in: »Rivista Storico-Critica delle Scienze Teologiche«. Roma 1905, Jhrg. I, pag. 39.

5) A. Racinet: »Le Costume Historique«. Paris 1888, vol. II, pl. XIV. 10. 19; A. Baumeister a. a. O., Bd. I, pag. 408; C. Sittl: »Archaeologie der Kunst«. München 1895, pag. 849; N. Kondakow-J. Tolstoi-S. Reinach: »Antiquités de la Russie Méridionale«. Paris 1897, pag. 186, Fig. 177, 294; J. Overbeck a. a. O., Bd. I, Fig. 124, 189; H. Graeven: »Ein angebliches Elfenbein-

Sehen wir uns einige Denkmäler an. C. Robert liefert in seiner Sammlung der antiken Sarkophage reichliches Vergleichungsmaterial. In einem Jasonrelief zu Wien trägt der auf dem Thron sitzende Aeetes einen gegürteten Ärmelchiton, langen, über beide Schultern geschlagenen Mantel, Hosen und Schuhe, und der hinter ihm stehende bärtige Diener hat dazu noch die sogenannte phrygische Mütze auf dem Haupt[1]). Man vergleiche damit den Trojaner, die Amazone und den Skythen[2])! Eine leichte Abweichung erfahren offenbar die Parther- und Dakerfiguren der Augustusstatue[3]) und Trajansäule[4]), des Septimius-Severus-[5]) und Konstantinbogens[6]). Abgesehen davon, daß die betreffenden Gestalten als bärtige, rauhe Männer erscheinen, tragen die Daker, wenn wir recht sehen, nicht die eigentlich phrygische Mütze. Die dakische Kopfbedeckung entbehrt des charakteristischen Zipfels und verhüllt fast die ganze Stirne, ihr unterer Rand sitzt seitlich dicht auf dem Ohrenansatz auf, Vorder- und Hinterrand befinden sich nahezu in derselben Ebene. Auch sind die Mäntel der Parther und Daker auffallend weit, lang und befranzt, die Tunika reicht in der Regel bis unter das Knie herab, die Hosen sind ebenfalls sehr weit.

Abb. 8. Karyatiden im Museum zu Alt-Korinth.
(Nach eigener Aufnahme.)

Lassen wir diese allgemeine Erwägung in eine besondere ausmünden, und halten wir einen Augenblick inne, um auf den literarischen Teil zurückzugreifen. Wir haben dargelegt, wie vom Standpunkt des zweiten Jahrhunderts aus die Magier als Mithrasdiener aufgefaßt sein wollen. Woher werden also wohl die Katakombenmaler des dritten Jahrhunderts, zur Zeit des tobenden Kampfes, ihre formalen Vorbilder für die Darstellung der huldigenden »Magier« genommen haben? Doch wohl aus den Mithrasheiligtümern[7]). Um diese Behauptung wiederum zu stützen, möge man die beigezogenen Darstellungen miteinander vergleichen (Abb. 9 und 10).

2. Wir nehmen den fallen gelassenen Faden wieder auf und kehren zu den Katakomben zurück. Der zweite Vertreter des Adorationstypus ist das von der Hand desselben

---

diptychon des Maximinklosters bei Trier«, in: »Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande«. Bonn 1901, Heft 107, pag. 54.

1) C. Robert: »Die Antiken Sarkophag-Reliefs«. Berlin 1890, Bd. II, pag. 200.

2) C. Robert pag. 64, 79, 170, Fig. 170.

3) A. Baumeister a. a. O., Bd. I, Fig. 183; A. Strong a. a. O., pag. 24, pl. III; vgl. auch die Dakerstatuen im Archäologischen Museum zu Bukarest.

4) C. Cichorius a. a. O., Taf. XXIII, XXIX, XXX.

5) J. P. Bellorius a. a. O., Taf. 21, 10, 3, 9.

6) J. B. Bellorius Taf. 42, 44.

7) Fr. Cumont a. a. O., tom. II, pag. 195.

Meisters gemalte Fresko in der Kammer 54 der Katakombe S. Pietro e Marcellino [1]). Die sitzende Madonna in ganzer Figur ist rechts in den schmalen Raum gerückt, der Christusknabe wird wiederum von beiden Händen der Mutter gehalten. Links zwei stehende Mithraspriester. Das Motiv der Schalen und Goldstücke ist in gleicher Weise wie auf dem ersten Fresko gegeben.

3. Als drittes Anbetungsbild kommt das Fresko auf der Eingangswand der Kammer 14 in der nämlichen Katakombe aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts in Betracht. Wilpert hat auch hier die Zweizahl der Mithraspriester festgestellt. Avanzini, der Zeichner

Abb. 9. Capitolinisches Mithras-Relief im Louvre Nr. 569.
(Nach F. Cumont.)

Bosios, hat die Figur des dritten Magiers eigenmächtig eingefügt [2]). Das Fresko ist leider stark beschädigt, so daß sich nichts Sicheres mehr aussagen läßt.

4. Gegen Ende des dritten Jahrhunderts lassen wir das Fresko in der Katakombe der heiligen Domitilla [3]) entstanden sein (Abb. 10). De Rossi setzt die Komposition in die erste Hälfte des dritten, V. Schultze und J. Wilpert in die erste Hälfte des vierten Jahr-

1) J. Wilpert: »Ein Cyclus christologischer Gemälde«, a. a. O., pag. 2, Taf. III; WMK pag. 192.

2) Gar. tav. 55. 2; SchASt pag. 212. 4; LM pag. 294, Taf. II. 9; WMK pag. 193, Fig. 16 und Taf. 101.

3) Gar. tav. 36. 1; SchASt pag. 212. 7; LM pag. 291, Nr. 6, Taf. II. 6: LAJ pag. 227, Taf. III; O. Marucchi: »Eléments d'Archéologie Chrétienne«. Paris 1899. Bd. I, pag. 318; WMK pag. 193. 5, Taf. 116. 1 und 141.

Abb. 10. Fresko in der Katakombe der Domitilla zu Rom, um 300.
(Nach J. Wilpert.)

hunderts. Die Ausführung scheint uns verhältnismäßig zu gut, als daß man in das vierte Jahrhundert hinabgehen könne. Aus lauter Horror vacui werden vier Mithraspriester in das Breitbild eingestellt. Die sitzende Madonna kommt ungefähr in die Mitte des Raumes, rechts und links sind zwei Zweiergruppen formiert, von denen nur die linke in die richtige Beziehung zu dem Christusknaben gesetzt ist. Die Madonna ist in eine Dalmatika gekleidet, auf dem Haupt hat sie das Kopftuch und streckt die Rechte in breiter Behaglichkeit zur Begrüßung entgegen. Auf der linken Schoßseite sitzt der bekleidete, großgebildete Knabe, still und teilnahmlos. Charakteristisch ist das feste Zufassen der Schalen, die ausgezackte Tunika und die verzierte Gewandung. Auf dem Grund zieht sich eine Girlande hin.

Durch diese vier Fresken ist der Adorationstypus des dritten Jahrhunderts vertreten. Warum werden zwei oder vier Mithraspriester gegeben? Der Evangeliumstext läßt in der Zahlbestimmung weiten Spielraum. J. Wilpert meint, daß Gründe der Symmetrie und der Raumbehandlung die Abweichung von der »ursprünglichen« Dreizahl motivieren [1]). Es ist richtig, daß künstlerische Erwägungen mitsprechen; aber daß sie ausschlaggebend werden und an der sogenannten »traditionellen« Dreizahl rütteln konnten, ist nicht zuzugeben. Von einer Tradition im Sinne Wilperts ist zunächst gar keine Rede[2]). Wo ist die Tradition nachweisbar? In der Literatur wird die Dreizahl erst mit Leo dem Großen populär. Die exegetische Bemerkung des Origenes ist nicht dazu bestimmt, in das allgemeine Bewußtsein überzugehen. Es ist unmethodisch, von Anfang an von einer fixierten Zahl zu reden. Die Zahl ist zu ermitteln. Die Kunst sucht nach ihr und findet, daß schließlich die Trias wegen der drei Gaben Gold, Weihrauch und Myrrhen inhaltlich die geeignetste, formal die wirkungsvollste sei. Warum gibt z. B. Arnold Böcklin im »Heiligen Hain« gerade drei Feueranbeter?

5. Erst im beginnenden vierten Jahrhundert mag das Fresko in dem Trennungsbogen

---

1) Es geht nicht an, mit A. Baumstark die Vierzahl der Magier und die bald zu besprechende Sechszahl als Teilzahl von »Zwölf« anzusehen. Die spezifisch syrische Zwölfzahl liegt erst im sechsten Jahrhundert vor; vgl. A. Baumstark Rezension von J. Wilpert in OCh 1903, Jhrg. III, pag. 550.

2) J. Wilpert verfällt gern in den Fehler, gesicherte Daten aus späterer Zeit für ältere Epochen zu verwerten; so sagt er z. B. WMK Bd. I, pag. 191: »Die Magier galten immer (!) als die Erstlinge unter denen, welche aus dem Heidentum sich zum Christentum bekehrt haben; daher begreift sich die hohe Rolle, die ihnen in der Malerei der Katakomben Roms zugefallen ist«. Dies Urteil bezieht sich aber, wie wir gesehen haben, frühestens auf Augustin und das Mittelalter.

der an sich alten »Cappella greca« der Priscillakatakombe[1]) entstanden sein. Wilpert und erst recht Liell datieren viel zu hoch. Von der ersten Hälfte des zweiten oder gar von dem Ende des ersten Jahrhunderts kann gar keine Rede sein. Vom historischen Standpunkt aus ist das eine Unmöglichkeit. Die Legende ist erst um die Wende des ersten Jahrhunderts — wir haben schon öfter davon gesprochen — in das Evangelium eingerückt. Wir können uns auf das sichere Zeugnis von Ad. Merx berufen: »Andererseits hat auch Matthäus ortsfremde und verfärbte Zusätze erhalten, was sich sofort in der Kindheitsgeschichte zeigt, denn Matth. I. 18—II. 23 ist ein völlig heterogenes Stück, das im primären Matthäus wegen des »In jenen Tagen« III. 1 nicht gestanden hat, sondern dem in Markus bewahrten Urtypus in unpassender und widerspruchsvoller Weise vorgeordnet ist«[2]). Die kritische Forschung nimmt, wie gesagt, im allgemeinen an, daß unsere Erzählung um die Wende des ersten zum zweiten Jahrhundert eingereiht worden sei[3]). Damit ist aber auch ausgesprochen, daß um diese Zeit die künstlerische Darstellung unseres Themas in der »Cappella greca« zu Rom noch nicht gegeben sein kann. Man wird gut tun, auf Grund dieses »Schattenbildes« keine zu weitgehenden Schlüsse zu ziehen. Wilpert hat wohl gewußt, weshalb er in dem großen Tafelwerk das überhaupt nur einmal in der »Fractio panis« veröffentlichte Fresko nicht mehr wiedergegeben hat. Wilpert läßt die Maria auf einem Stuhl ohne Rücklehne sitzen. Nach Lielis genauer Feststellung »saß Maria auf einem Sessel, dessen Rückenlehne hoch ist und halbrund abschließt«, und diese Verschiedenheit im Motiv soll die Datierungsfrage lösen helfen! Was uns veranlaßt, das Fresko so spät anzusetzen, ist folgende Erwägung. Wir müssen zum Vergleich das Bild in der Katakombe der »Vigna Massimo«[4]), welches sicher dem vierten Jahrhundert zuzuschreiben ist, heranziehen. Beide Male ein gleiches Formgefühl, das sich in der stärkeren Bewegung der Drei Magierfiguren ausspricht. Aber das Bewegungsproblem ist nicht das einzige. Beide Male sind auch die Huldigenden ohne die sonst unentbehrliche Mithras-Mütze und die Chlamys gegeben. Das sind Charakteristika, die zusammen mit der Dreizahl, die erst im vierten Jahrhundert sich einstellt, stark für spätere Zeit sprechen. Da, wie Wilpert sehr richtig annimmt, das »Vigna Massimo« Bild dem Zeitalter Konstantins angehört, so wird man die Anbetung der »Cappella greca« wohl dem Anfang des vierten Jahrhunderts zuweisen dürfen. Wie gesagt, genauere Feststellungen lassen sich bei dem defekten Bildzustand überhaupt nicht mehr machen.

6. Die in beiden Darstellungen fixierte Dreizahl ist ein Motiv, das erst mit dem vierten Jahrhundert in der Kunst gebräuchlich, von da ab ein für allemal typisch wird. Die Dreizahl findet sich noch in folgenden Kompositionen, in deren Datierung wir dem verdienstvollen Katakombenforscher Wilpert vollkommen beistimmen, zunächst im Fresko auf dem Bogen des »Arkosols der Madonna« in S. Callisto aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts[5]). Die Gruppe der Adoranten ist stark zerstört. Man erkennt nur so-

1) Gar. vol. II, pag. 85; Abbildung fehlt; RCR tom. I, pag. 75; G. B. de Rossi: »Dell' affresco antichissimo ritraente la Vergine col divino figliulo«, in BAC 1880, vol. XVIII, pag. 20; LM pag. 291, Nr. 5; LAJ pag. 225, Taf. II; J. Wilpert: »Fractio panis«. Freiburg i. Br. 1895, pag. 26, Taf. VII; WMK pag. 191.

2) Ad. Merx: »Das Evangelium Matthaeus nach der syrischen im Sinaikloster gefundenen Palimpsesthandschrift«. Berlin 1902, pag. VIII.

3) Man lese auch H. Usener: »Das Weihnachtsfest«, in: »Religionsgeschichtliche Untersuchungen«. Bonn 1889, Teil I, pag. 93.

4) WMK pag. 195. 8, Taf. 212.

5) G. B. de Rossi: »La Roma Sotterranea Cristiana«. Roma 1864, tom III, pag. 65, tav. VIII; Gar. tav. 35; M. Martigny: »Dictionnaire des Antiquités chrétiennes«. Paris 1877,

viel, daß sie in engem »Hintereinander« vor der Hauptfigur stehen. Maria in auffallend langer Tunika hält den Drei Mithraspriestern die rechte Hand entgegen.

7. Das 1896 entdeckte Fresko des Grabes einer Galerie in der Nähe der Basilika S. Pietro e Marcellino aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts[1]) vermögen wir nicht als Anbetungsbild zu identifizieren. Wilpert will hierin eine Synthese der Geburt Christi mit der Magierszene sehen. Es ist aber kaum etwas erhalten, und auch in diesem Wenigen geht es nicht an, »die mittlere Partie eines in großer Eile ausschreitenden Magiers und den obersten Teil der Madonnengruppe« zu erkennen. Gegen die Deutung der beiden Hirtenfiguren spricht entschieden das Motiv des »kurzen, geraden Stockes, der eher eine Flöte zu sein scheint«. Der Hirte wird stets mit dem langen, gekrümmten Pedum ausgezeichnet. Soll neben dem »Hirten« rechts wirklich die durch ein paar Balken angedeutete Krippe zu sehen sein?

8. Aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts stammen nach Wilpert zwei Fresken, das eine in der Front des Arkosols in der Annonaregion der Domitilla-Katakombe[2]). Die Magiergruppe ist ähnlich behandelt wie in dem Fresko des »Arkosols der Madonna«. Maria sitzt links auf hoher Kathedra, auf dem Haupt den Schleier, um den Hals eine Perlenschnur. Sie blickt die Nahenden starr an. Der Christusknabe streckt die eine Hand den Mithraspriestern entgegen, die auf großen Schalen Goldstücke darbringen.

9. Das zweite Fresko in der linken Wand der Krypta der Magier der Domitilla-Katakombe ist fast zur Unkenntlichkeit entstellt. Man sieht nur noch, daß die Madonna rechts sitzt, daß links die Drei Mithraspriester in herkömmlicher Gewandung eng hintereinander stehen und auf breiten Schalen ihre Geschenke tragen[3]).

10. Endlich haben wir zu erwähnen, daß Bosio in der Gajusregion der Kallistus-Katakombe eine Magierhuldigung entdeckte, die der Zeichner stark idealisiert hat, es erhalten die Mithraspriester Sporen. Das Bild ist heutzutage verschollen[4]). Ferner will Boldetti in der Domitillakatakombe bei der Diogeneskrypta eine Anbetung gesehen haben, die aber nicht beschrieben wird[5]).

11. Es muß auffallen, daß in keiner der genannten Kompositionen das Sternmotiv sichtbar ist. Nachweisbar ist es nach Wilpert nur in drei Fällen, in dem »Coemeterium majus« aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts[6]), zunächst in einer Szene, die die Archäologie bisher als »Audienz der Drei Magier vor Herodes« interpretiert hat. Wilpert hat das Verdienst, festgestellt zu haben, daß es sich um eine Magieranbetung handelt. Die drei Kompositionen gleichen sich stilistisch. Zwischen der Madonna und Magier I ist der achtstrahlige Stern gegeben. Nach unserem Dafürhalten ist es ganz ausgeschlossen, daß nicht auch in allen Anbetungsbildern von Anfang an der Stern dar-

---

pag. 442; LM pag. 295, Nr. 11, und Taf. II. 11; LAJ pag. 239, Fig. 17; WMK pag. 194, Taf. 144; L. v. Sybel: »Christliche Antike«. Marburg 1906, Bd. I, pag. 250.

1) WMK pag. 195, 201, Taf. 147.

2) J. Wilpert: »Madonnenbilder aus den Katakomben«, in RQ 1889, Jhrg. XVII, pag. 291, Taf. VI; WMK pag. 195, Taf. 239.

3) E. Le Louet: »Roma. Cimitero di Domitilla«, in BAC; 1880, pag. 69; WMK pag. 196. 10, Taf. 231. 2.

4) A. Bosio: »Roma Sotterranea«. Roma MDCXXXII, pag. 279. V; Gar. tav. 35. 2; WMK pag. 196. 11.

5) M. A. Boldetti: »Osservazioni sopra i Cimiterj de' Santi Martiri, ed Antichi Cristiani di Roma«. Roma MDCCXX, pag. 21.

6) WMK pag. 198, Taf. 166. 2 und 172. 2.

gestellt gewesen ist. Inhaltlich gehört er so notwendig zu der Szene, wie der Magier oder die Madonna.

Wilpert sieht an der Frontwand eines Arkosols in der Katakombe der Cyriaka[1]) aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts in der auf das Monogramm Christi deutenden Figur einen Magier. Eine Begründung wird nicht gegeben. Es gibt keine gesicherte Analogie. U. E. handelt es sich um einen Propheten, welcher Christus, der in Form des Konstantinischen Monogramms symbolisch wiedergegeben ist, als Messias geweissagt hat.

12. Als singuläre Erscheinung ist endlich die Szene in Kammer 54 in S. Pietro e Marcellino zu nennen, von der Wilpert sagt, in ihr seien die Magier im Anblick des Sternes dargestellt[2]). Der Maler hat hier aber gar keine Sternerscheinung dargestellt, sondern es kann sich nur um die Anbetung Christi durch die Magier handeln, der in symbolischer Weise durch das Monogramm wiedergegeben ist.

13. Außerhalb Roms ist nur eine einzige Anbetung in der Katakombe zu Fünfkirchen in Ungarn[3]) bekannt. Vermutlich ist das Bild vor dem Einfall Attilas gemalt worden. Es ist ganz verstümmelt. Die Hauptgruppe, Madonna mit Kind, fehlt. Man kann heute nur noch so viel sagen, daß links Drei Mithraspriester in engem »Hintereinander« stehen und daß sie eilig herankommen.

Das sind die Darstellungen, die in den Katakomben haben ermittelt werden können. Aus dem engen, unterirdischen Raum zieht die christliche Antike heraus an das Tageslicht und legt ihre Hand auf alle Zweige der Kunst. Unser Thema zieht mit und rückt ein in den Kreis der Kleinkunst. Aus ihr sind noch einige Magieranbetungen zu besprechen. Charakteristisch scheint es zu werden, daß der Christusknabe meist nackt, frei auf dem mütterlichen Schoß sitzt und der Stern jetzt noch deutlich sichtbar ist.

1. Voran steht der 1894 unter dem Hauptaltar von S. Nazaro in Mailand gefundene Silberkasten[4]). Das Relief verdient durch seine antikisierende Formensprache ein besonderes Interesse. Wir lassen es mit H. Graeven aus dem griechischen Osten importiert und um 300 entstanden sein. Venturi irrt, wenn er die Arbeit als ein Werk der klassisch römischen Kunst im Dienst des Christentums stempelt. In der Mitte der Bildfläche ist die Figur der sitzenden Maria gegeben. Sie trägt ein kurzes Untergewand, Mantel und Kopftuch. Ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und leicht gewellt. Die weit auseinandergesetzten Füße ruhen auf einem schräg abgeschnittenen, hohen Suppedaneum. Die Kathedra hat breite, säulenartig gebildete Beine mit Kugelmotiv, eine breite Rücklehne, die offenbar aus dünnem, seitlich und oben in Schmalstäbe eingespanntem Leder besteht. Auf der Schoßmitte sitzt der nackte, formenkräftige Christusknabe. Der Kopf liegt schwer auf der Brust. Die Rechte ist gesenkt, unter Christi linken Arm greift die Hand der Maria durch. Rechts und links stehen zwei lockige, kraftvolle Jünglinge mit flachen Schalen in beiden Händen, auf denen zahlreiche Goldstücke liegen. Sie sind nicht durch die Tracht als Magier gekennzeichnet, sondern sie

1) WMK pag. 127, 198, Taf. 241.

2) J. Wilpert: »Ein Cyklus christologischer Gemälde«, a a. O., Taf. III; WMK pag. 197.

3) J. Voller: »Prolegomena in historiam episcopatus Quinque ecclesiarum«. Tosonii 1804, pag. 25; E. Henszlmann: »Die Altchristliche Grabkammer in Fünfkirchen«, in KKCC 1873, Jhrg. XVIII, pag. 57, 62; G. B. de Rossi: »Fünfkirchen in Ungheria. Camera sepolcrale sotterranea dipinta«, in BAC 1874, vol. V, pag. 151, tav. VII. 1.

4) H. Graeven: »Ein altchristlicher Silberkasten«, in ZChK 1899, Bd. XII, pag. 1, 15, dazu J. Strzygowski Rezension in BZ 1899, Bd. VIII, pag. 714; J. E. Weis-Liebersdorf: »Christus- und Apostelbilder«. Freiburg i. Br. 1902, pag. 92, 95; VStAI vol. I, pag. 550, 551, Fig. 447.

tragen ein die Füße, Unterschenkel, Brust, äußere Schulter und äußere Arme freilassendes Pallium. Das innere Bein ist Stand-, das äußere Spielbein. Rechts und links von den Huldigenden stehen zwei Dreiergruppen, vermutlich Personen des Gefolges.

2. Ein wohl gleichzeitig entstandenes hellenistisches Stück ist hier anzuführen, das sogar die Sechszahl der Magier bringt. Wir meinen die 1845 aufgefundene, fragmentarisch erhaltene und modern ergänzte Vase aus schwarzem Marmor im Museum Kircherianum[1]) zu Rom (Abb. 11). Wir stehen also in dem Jahrhundert, das die Dreizahl noch nicht als normativ ansieht. Maria en face auf einem hohen Thron, dessen Rücklehne sich im Bogen um ihr Haupt zieht. Sie trägt ein enganliegendes Gewand und hält mit gestreckten Armen das nackte, an der mütterlichen Brust liegende Christuskind. Von rechts und links nahen in Eile sechs bartlose Profilfiguren mit ausgezackter Tunika ohne die Mithrasmütze heran. Mit den energisch vorgeführten Händen halten sie unerkennbare Geschenke. Dieses Gabenmotiv sollte an sich schon genügen, um die Deutung der sechs Figuren als huldigender Mithraspriester ein für allemal zu sichern.

Abb. 11. Marmor-Vase im Museum Kircherianum zu Rom.
(Nach F. X. Kraus.)

Es folgen:

3. Elfenbeingefäß in der Sammlung Gilbert zu Mailand[2]), gefunden im Kastell von Brivio (Brianza). Die Madonna in herkömmlicher Gewandung sitzt links und hält den bekleideten Knaben mit gekreuzten Beinen frei und aufrecht auf ihrem Schoß. Der Stern ist unsichtbar. Die Szene ist durch zwei stilisierte Palmbäume flankiert.

4. Amulett-Medaille aus Bronze im Christlichen Museum des Vatikan[3]). Die Profilfigur der Madonna sitzt links und hält den nackten Knaben frei auf dem Schoß. Über dem Kopf des kleinen Jesus der Stern.

5. Medaille aus Bronze im Besitz des Herrn Le Blant[4]). Die Komposition ist wie in Nr. 4.

6. Graffitotafel aus der Katakombe der Priscilla im Lateranmuseum[5]) mit der

1) Gar. tav. 427. 6 b; RFSV tom. I, pag. 158, pl. XXXV; SchASt pag. 283, Nr. 120; LM pag. 322. 68; LAJ pag. 285, Nr. 84, Fig. 58; KGChK Bd. I, pag. 153, Fig. 100; H. Leclercq: »Bénitier«, in CDACh fasc. XIV, pag. 762, Fig. 1498.

2) VStAI vol. I, pag. 523, 551, Fig. 451.

3) Gar. tav. 435. 7; RFSV tom. I, pag. 158, pl. XXXIV; LM pag. 331, Nr. 85, Taf. VIII; LAJ pag. 287, Nr. 85, Fig. 59.

4) A. de Longpérier-J. de Witte: »Bulletin Archéologique de l'Athenaeum Français«. Paris 1855, vol. I, pag. 5; RFSV tom. I, pag. 159, pl. XXXIV; LM pag. 331, Nr. 86; LAJ pag. 287, Nr. 86.

5) G. B. de Rossi: »Delle immagini di s. Giuseppe nei monumenti dei primi cinque secoli«, in BAC 1865, vol. III, pag. 26; ChB pag. 487, Nr. 33; Gar. tav. 484. 5; SchASt pag. 218 Nr. 35; LM pag. 327, Nr. 76, Taf. VIII; LAJ pag. 284, Nr. 83, Fig. 57.

Inschrift: »Severa in Deo Vivas«. Rechts sitzt die Madonna auf geflochtener Kathedra und hält mit rechtwinkelig gekrümmten Armen das nackte Kind frei auf dem Schoß, der linke Fuß ist vor den rechten geschoben. Hinter dem Rücken der Madonna erscheint die Stehfigur des bartlosen Joseph, der mit der Rechten auf die ankommenden Magier deutet. Diese in flatternder Chlamys, halten auf weit vorgestreckten Händen eine Corona, eine kleine und eine größere Schale. Der sechsstrahlige Stern vor Mithraspriester I. Wir setzen die Komposition wegen der Einführung des bartlosen Joseph in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts im Gegensatz zu de Rossi, der sich aus epigraphischen Gründen für das dritte Jahrhundert entschieden hat.

7. Amulettmedaille aus Bronze im Christlichen Museum des Vatikan[1]). Rückseite: Christus krönt zwei Heilige. Fünftes Jahrhundert. Die Profilfigur der Madonna hält den nimbierten Christusknaben frei auf dem Schoß, der beide Hände den Drei Mithraspriestern entgegenstreckt. Über Christi Haupt das Kreuz, auf das die Taube mit dem Ölzweig hinfliegt. Der zehnstrahlige Stern über Mithraspriester II.

8. Amulettmedaille[2]) aus Bronze im Christlichen Museum des Vatikan (Abb. 12). Fünftes Jahrhundert. Links sitzt die nimbierte Madonna auf einem Sessel mit stark ge-

Abb. 12. Amulett-Medaille aus Bronze im Christlichen Museum des Vatikan.
(Nach G. B. de Rossi.)

schweifter, spitz endender Rücklehne. Die Füße ruhen auf einem Suppedaneum; sie hält das nimbierte Kind frei auf dem Schoß, das die Rechte erhoben hat. Rechts stehen die Drei stark bewegten Magierfiguren. Über Christi Haupt der sechsstrahlige Stern, über Mithraspriester I die Taube mit dem Ölzweig. Links von der Kathedra als Füllmotiv ein stilisierter Baum. In dem unteren durch einen Querstreifen abgetrennten Feld vor einem Baum aus einem Brunnen trinkende Hirsche. Eine inhaltliche Erklärung ist nötig. Wie Noa durch die Taube die Erlösung gebracht, die dem Christen durch die Taufe gewährleistet wird (Psalm XLII. 2: »Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu Dir« ist Taufpsalm), so den Drei Magiern durch das Erscheinen des Christus verkündenden Sterns.

Es sind anzureihen:

9. Goldglas in Privatbesitz des Herrn Zschille in Großenhain[3]). Es ist nur die Gruppe von Mithraspriester II und III erhalten. Magier II sieht zu III. Wegen dieses Gestus um 400.

1) G. B. de Rossi: »Le medaglie di devozione dei primi sei o sette secoli della chiesa«, in BAC 1869, vol. VII, pag. 53, tav. I, Nr. 9; RFSV tom. I, pag. 159, pl. XXXIV.

2) G. B. de Rossi pag. 53, tav. I, Nr. 10; RFSV tom. I, pag. 161, pl. XXXIV.

3) H. Vopel: »Die altchristlichen Goldgläser«, in FASt 1899, Heft 5, pag. 72, Abb. 5.

10. O. Marucchi erwähnt ein Goldglas[1]), das ehemals im Caritàkloster zu Anaghi aufbewahrt worden ist. Die Beschreibung fehlt[2]).

11. Tonlämpchen von P. Delattre in Tunesien gefunden[3]). Nur die Figur eines nach rechts ausschreitenden Magiers, — von dem Nimbus ist keine Rede — der mit beiden Händen einen rechteckigen (?) Gegenstand hält, ist erhalten. Auf drei anderen Lämpchen haben wir uns die übrigen Figuren zu denken.

12. Ein fragmentarisches Tonlämpchen befindet sich im Museum Kircherianum[4]). Die Komposition ist eigenartig. Auf der linken Seite ist nur noch der Christusknabe erkennbar, der aber keinen Nimbus trägt. Er hält die eine Hand der von ihm durch einen Baum getrennten Magierfigur entgegen. Die in der Größe differenzierten Weisen sind als Frontalfiguren ohne die Mithrasmütze gegeben.

Damit sind wir am Ende des ersten Kapitels angelangt. Wir wollen versuchen, das Resultat der Untersuchung zu ziehen. Es ist dargelegt worden, weshalb wir unseren Adorationstypus den ersten Hellenistischen nennen. Die Antike stellt der »Christlichen Antike« die formalen Vorbilder. Daraus ist abzuleiten, warum das Motiv der Proskynese nicht in Anwendung kommen kann. Die Madonna mit dem Christusknaben auf dem Schoß sitzt in der Mitte oder auf der Seite der Bildfläche. Die Magier als Mithraspriester gedacht, tragen orientalisch-mithräisches Kostüm. Die Zahl schwankt bis zum beginnenden vierten Jahrhundert zwischen der Zwei- Vier- und Sechszahl. Die Dreizahl wird erst im vierten Jahrhundert aus inhaltlichen und formalen Erwägungen entdeckt. Von einer traditionellen, kirchlich sanktionierten Dreizahl kann ursprünglich keine Rede sein. Die Mithraspriester bringen einfache, mit Goldstücken gefüllte Schalen oder eine Corona dar. Prudentius redet von »Goldenen Schalen«[5]), Klemens von Alexandrien von einem »Goldnen Kranz«. Dreizehn gesicherte Fresken sind erhalten. Zwei müssen als verschollen gelten. In der ungemein schwierigen Datierungsfrage können wir uns wiederholt mit J. Wilpert nicht einverstanden erklären. Wilpert verfällt leicht in den Fehler, die Katakombenfresken zu früh zu datieren und dann wiederum später gewonnene Momente in älterer Zeit zu verwerten. Namentlich in der Altersfrage des »Cappella greca«-Bildes hat sich eine große Meinungsverschiedenheit herausdestilliert. Schon vom Standpunkt des Historikers aus kann die frühe Datierung nicht gebilligt werden. Die Anbetung der Magier ist in der gesamten Christlichen Kunst zum erstenmal in Rom in der Katakombe S. Pietro e Marcellino im Beginn des dritten Jahrhunderts dargestellt worden. Die von Wilpert in einem Galeriegrab in der Nähe der Basilica S. Pietro e Marcellino identifizierte Anbetungsszene ist wegen unzureichender Beweisführung und wegen des defekten Bildzustandes auszuschalten. Die Szene mit den Mithraspriestern »im Anblick des Sternes« ist die Anbetung des symbolisch dargestellten Christus. Endlich halten wir aus inhaltlichen Gründen es für ausgeschlossen, daß der Stern nicht von Anfang an in allen Kompositionen gegeben gewesen ist. Was nicht mehr sichtbar, kann doch sichtbar gewesen sein. Die aus dem Gebiet der Kleinkunst angereihten Kompositionen des

1) H. Vopel a. a. O., pag. 104, Nr. 245.

2) Die von Garrucci als Magier gedeuteten Figuren stellen, wie Vopel nachgewiesen hat, Daniel mit dem giftigen Kuchen dar; vgl. R. Garrucci: »Vetri ornati di Figure in oro«. Roma 1864, pag. 40, Nr. 7, 8 und pag. 41, Nr. 9, 10, 11, tav. IV; H. Vopel pag. 67 und 103, Nr. 208—212.

3) *,*: »Sinnbilder auf altchristlichen Lampen von Karthago«, in: »Die Katholischen Missionen«. Freiburg i. Br. 1882, pag. 28, Fig. 2. a; RE Bd. II, pag. 277, Fig. 162; LAJ pag. 289.

4) Gar. tav. 476. 6; LAJ pag. 287, Nr. 87, Fig. 60.

5) Vgl. Bd. I, pag. 33.

vierten und fünften Jahrhunderts sind interessante Beispiele für den hellenistischen Realismus. Charakteristisch ist das Motiv des meist nackt dargestellten, frei auf dem mütterlichen Schoß sitzenden Christusknaben.

2. Der Hellenistische Typus in der Sepulkral-Plastik.

Man findet zuweilen die Ansicht ausgesprochen, die antikchristliche Sarkophag-Plastik schließe sich ängstlich an die durch die Katakombenmalerei überlieferten Vorlagen an und wiederhole beharrlich den einmal mühsam statuierten Typus in seiner ganzen Formenhärte und Strenge[1]), oder, wie man sich auch auszudrücken pflegt, ihre Typen gleichen ewig einer dem anderen, ohne irgend eine realistische und naturalistische Färbung aufzuweisen[2]). Man muß sich von dieser Meinung freimachen. Die Sarkophag-Plastik ist keineswegs so unproduktiv, wie da behauptet wird. Im Gegenteil, sie erzeugt vielfach ganz neue Typen, und dann, das Kunstgebiet erweitert sich plötzlich wie mit einem Schlag. Wir werden gleich bei der Behandlung unseres Bildmotivs davon zu reden haben. Doch vorher müssen wir uns einmal über die Frage klar werden, was heißt eigentlich orientalische Kunst. Versteht man darunter die im Orient entstandenen Bildwerke oder solche, die im Geist und Sinn der orientalischen Schöpfungen im Nicht-Orient gearbeitet sind? Es muß einmal ausgesprochen werden, nicht der Ort der Aufbewahrung eines Kunstobjektes, auch nicht immer der Ort seiner Entstehung ist entscheidend[3]). Wir nennen die großen in Rom aufgestellten Sarkophage deshalb noch lange nicht römische Sarkophage. Nicht alles, was man in Rom sieht, ist auch römischen Ursprungs. Es gibt ein großes kunstgeschichtliches Werk, in dem italienisch ist, was sich heute in Italien befindet. Die Frage des Ortes darf nicht mit der der geistigen Provenienz verwechselt werden. Woher rührt der Inhalt des Bildwerkes, ist der Orient oder Okzident verantwortlich, wer gibt und wer empfängt? Wo sind die künstlerischen Vorlagen zu suchen? Mit beiden Fragestellungen hat man das Problem der Ikonographie und der formalen Stilanalyse aufgeworfen.

Wir haben bei der Festlegung des ersten Typus bereits erkannt, daß die hellenistische Kunst den Huldigungstypus an die christliche Antike ausgehändigt hat. Daher das Fehlen der Proskynese und das Auftreten der stehenden Magierfiguren. Dieser Typus erhält sich auch in der Sarkophag-Plastik. Die Dreizahl der Mithraspriester steht nunmehr fest. Die Huldigenden treten in leichter Bewegung an den Christusknaben heran, der zunächst noch im ersten Viertel des vierten Jahrhunderts im Sinn der Katakombenkunst auf dem Schoß der Madonna sitzt. Dann erfolgt für kurze Zeit eine interessante Abwandelung. Über die Form der Gaben läßt sich oftmals bei der idealisierenden Tendenz der Zeichner, den zum Teil recht ungenauen, stillosen Reproduktionen Garruccis und dem defekten Bildzustand nichts Sicheres mehr sagen. Es ist wiederum unsere Meinung, daß der Stern in dem Relief nicht gefehlt haben kann. Entweder ist er plastisch gegeben — wir haben Beispiele dafür — oder man hat ihn auf dem Reliefgrund aufgemalt. Spuren der Bemalung sind nachweisbar. Wir betrachten folgende Reihe:

---

1) SchASt pag. 202; V. Schultze: »Die Katakomben«. Leipzig 1882, pag. 165.

2) F. X. Kraus: »Roma Sotteranea«. Freiburg i. Br. 1879, pag. 226.

3) Hier ist bereits zu verweisen auf G. Humann: »Zur Beurteilung mittelalterlicher Kunstwerke in Bezug auf ihre zeitliche und örtliche Entstehung«, in RKW 1902, Bd. XXV, pag. 9, worin die Ansicht lebhaft bekämpft wird, daß man Zeit und Kreis eines Kunstwerkes nach seinem Aufenthaltsort beurteile.

1. Relief aus griechischem Marmor. Lateran-Museum[1]). Links sitzt die Madonna in Tunika und Pallium auf einer Kathedra, die Füße sind auf das Suppedaneum gestellt. Sie hält mit der Rechten das Kind, das die rechte Hand Mithraspriester I entgegenstreckt. Joh. Ficker will in ihm einen »vollbärtigen« Mann sehen. Ich halte das für unrichtig. Ich sehe es nicht, dann werden auch um diese Zeit noch keine Altersbestimmungen vorgenommen. Mithraspriester I bietet auf einer Schüssel eine Corona dar. Hinter ihm II und III, wiederum auf kleinen Schalen klumpenartige Geschenke tragend. Alle drei in herkömmlicher Gewandung.

2. Marmorrelief eines Kindersarkophags. Lateran-Museum[2]). Die Komposition schließt sich an die untere Rundung des Clipeus mit dem Defunctus an. Links die sitzende Maria mit dem über den Kopf gezogenen Pallium. Sie hält das Kind auf beiden Knien, das nach dem Geschenk von Mithraspriester I greift. Die Gaben unerkennbar, doch ist das orientalische Motiv der verhüllten Hände deutlich sichtbar. Rechts oberhalb von III der sechsstrahlige Stern, von einem Kreis umschrieben.

3. Relief eines im Vatikanischen Coemeterium gefundenen Sarkophages. Aufbewahrungsort unbekannt[3]). Auf die Abbildungen ist kein Verlaß. Der auf dem Schoß stehende Knabe und der bärtige Mithraspriester I sind Zutaten des modernen Zeichners.

4. Relief zu S. Gilles bei Nîmes[4]). Die Hauptgruppe fehlt. Von den Drei Mithraspriestern keiner in ganzer Figur erhalten. Orientalisches Motiv der verhüllten Hände. Geschenk von I unerkennbar; bei II eine Schale mit zwei Goldstücken, III Schale mit zahlreichen Goldstücken. Links oberhalb des Titulus der sechsstrahlige Stern auf kreisrunder Scheibe.

5. Relief in Ravello bei Amalfi[5]). Rechts die sitzende Maria, der linke Arm im Mantel verborgen; die Rechte mit eng geschlossenen Fingern in Mundhöhe, die Innenseite dem Beschauer zugekehrt: Gestus der staunenden Begrüßung. Links die Magiergruppe. I. Corona, II. Schale mit Klumpen, III. Schale mit drei Goldstücken.

6. Relief von der rechten Schmalseite eines Sarkophags in der Kathedrale von Tolentino[6]). Auf einem gepolsterten Klappstuhl sitzt links Maria im Chiton und Obergewand, das als Kopftuch benutzt ist. Ihre Füße ruhen auf einem Suppedaneum mit Bogen. Sie hält den bekleideten Knaben auf der linken Schoßseite; dieser trägt langes, gelocktes Haar, er hat offenbar die Hände Mithraspriester I entgegengestreckt. Dieser hat den Kopf leise geneigt und hält mit beiden Händen eine Schüssel, auf der

---

1) Gar. tav. 359. 1; LM pag. 305. 26, Taf. IV; LAJ pag. 252, Nr. 35, Fig. 26; FAB pag. 81. 137.

2) Gar. tav. 358. 1; RCR vol. II, pl. LXIX. 1; SchASt pag. 214, Nr. 13; LM pag. 304, Nr. 25, Taf. IV; LAJ pag. 251, Nr. 33, Fig. 24; ChB pag. 287, Nr. 13; FAB pag. 161, Nr, 212.

3) Die Abbildung bei A. Bosio: »Roma Sotterranea«, a. a. O., pag. 93 ist von allen aufgenommen; Gar. tav. 377. 1; SchASt pag. 215, Nr. 18; LM pag. 305, Nr. 27, Taf. IV; LAJ pag. 263, Nr. 52, Fig. 39.

4) G. B. de Rossi: »Frammento di sarcofago cristiano scoperto a Saint-Gilles presso Nîmes«, in BAC 1866, vol. IV, pag. 64. 1; Gar. tav. 385. 1; F. X. Kraus: »Litteraturbericht«, in RKW 1879, Bd. II, pag. 360; E. Le Blant: »Les Sarcophages Chrétiens de la Gaule«. Paris 1886, pag. 120, pl. XXXVI, Nr. 2; LM pag. 308, Nr. 34; LAJ pag. 278, Nr. 79, Fig. 53.

5) G. B. de Rossi: »Notizie«, in BAC 1868, vol. VI, pag. 94; Gar. tav. 398. 10; SchASt pag. 216, Nr. 29; LM pag. 307, Nr. 31, Taf. IV; LAJ pag. 272, Nr. 72, Fig. 48; A. Avena: »Monumenti dell' Italia Meridionale«. Roma 1902, pag. 352.

6) Gar. tav. 303. 3; SchASt pag. 216, Nr. 25; LM pag. 306, Nr. 28, Taf. IV; LAJ pag. 266, Nr. 64, Fig. 40; KGChK Bd. I, pag. 152, Fig. 97; hier irrtümlich als aus S. Callisto stammend bezeichnet.

eine Corona liegt. Neben ihm fast in frontaler Stellung Magier II zu III schauend, dieser zu II. Beide haben in ihren Schalen runde Klumpen. Die Gewandung der Mithraspriester ist nach herkömmlicher Art; doch ist die an der rechten Schulter mittels Agraffe zusammengehaltene Chlamys auffallend lang. Üppiges Lockenhaar. Als Hintergrundsarchitektur dient ein Tor mit drei Bogen und Zinnen.

7. Relief in der Kirche S. Domingo le Reya zu Toledo[1]). Die Drei Mithraspriester in engstem Hintereinander vor der sitzenden Madonna mit dem bis über den Kopf in Binden eingewickelten Kind. Die Geschenke sind unerkennbar.

In den folgenden Darstellungen wird das Bewegungsmotiv stärker akzentuiert. Das Tempo ist verstärkt. Die Mithraspriester brausen dem Sturmwind gleich heran. Die Beine sind weit zurückgestellt. Die Chlamys flattert lustig im Wind. Woher stammen diese Vorbilder der Bewegung und der flatternden Gewänder? In dem literarischen Teil ist gezeigt worden, wie gerade der Orient die Magier zu Christus heraneilen läßt. Wir erinnern namentlich an Ephräm und den schönen Hymnus des Sophronius: »Δρομέες τότε προῆλθον, ὅθεν ἥλιος προλάμπει«. Unsere christlichen Plastiker mögen sich des formalen Vorbildes der Antike wieder erinnert haben. Auf der Markussäule konnten sie solche finden[2]). Ein treffliches Beispiel liefert auch die berühmte Barberini-Tafel. Das antike Bewegungsmotiv rückt nun auch in unsere Adorations-Kompositionen ein:

8. Relief aus griechischem Marmor. Lateran-Museum[3]). Gefunden bei S. Lorenzo fuori le mura. Rechts die sitzende Madonna auf geflochtenem Lehnstuhl mit dem bis über den Kopf in Binden eingewickelten Kind in den Armen. Links die Magiergruppe. Mithraspriester I Schale mit Corona, II Schale mit Goldstücken, III mit Klumpen.

9. Relief im Museum Kircherianum[4]). Schlecht erhalten. Rechts die Maria. Wiederum findet sich das bis über den Kopf in Binden eingewickelte Kind.

10. Relief aus Marmor im Museum der Deutschen Nationalstiftung am Campo Santo zu Rom[5]). Links die Maria. Jesusknabe wie in 8 und 9. Geschenke unerkennbar.

11. Relief aus Marmor. Kapitolinisches Museum[6]). Der in Tücher eingewickelte Knabe.

12. Relief aus Marmor in der Basilika des Nereus und Achilleus in Domitilla[7]).

13. Relief in derselben Basilika[8].

14. Relief im Magazin bei S. Lorenzo fuori le mura[9]).

15. Relief am selben Orte[10]).

16. Relief am selben Orte[11]).

---

1) Gar. tav. 369. 4; LM pag. 307, Nr. 32, Taf. IV; LAJ pag. 279, Nr. 81, Fig. 55.

2) E. Petersen a. a. O., pag. 94, Taf. 124. CXIV.

3) Gar. tav. 384. 6; SchASt pag. 214, Nr. 17; LM pag. 306, Nr. 29, Taf. IV; LAJ pag. 252. 34, Fig. 25.

4) Gar. tav. 398. 2; SchASt pag. 259. 3; R. Grousset: »Etude sur l'Histoire des Sarcophages Chrétiens«. Paris 1885, pag. 90, Nr. 126; LM pag. 313, Nr. 47, Taf. V; LAJ pag. 262, Nr. 50, Fig. 37.

5) J. Wittig: »Die altchristlichen Sculpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom«. Rom 1906, pag. 60, Abb. 20.

6) SchASt pag. 215, Nr. 24; R. Grousset pag. 85, Nr. 111; LM pag. 308, Nr. 33; LAJ pag. 263, Nr. 53.

7) R. Grousset pag. 100, Nr. 165; LAJ pag. 264, Nr. 54.

8) R. Grousset pag. 99, Nr. 162; LAJ pag. 264, Nr. 55.

9) R. Grousset pag. 98, Nr. 156; LAJ pag. 265, Nr. 60.

10) R. Grousset pag. 99, Nr. 158; LAJ pag. 265, Nr. 61.

11) R. Grousset pag. 99, Nr. 161; LAJ pag. 265, Nr. 62.

17. Relief in der Villa Mattei zu Rom.

18. Relief in der Privatsammlung des Bischofs von Porto.

19. Marmorrelief eines Deckelfragmentes. Lateran-Museum [1]). Mithraspriester I mit Corona in der Hand. Christus faßt mit beiden Händen nach dem Geschenk.

20. Fragment eines Sarkophagreliefs in St. Trophimes zu Arles [2]).

21. Verschollenes Relief, aus der Kirche des hl. Honoratius stammend, dann in der Privatsammlung des Archäologen Révoil in Servanne [3]).

Der Kombinations-Typus.

Der erste Hellenistische Adorationstypus der Sepulkral-Plastik wird durch einen zweiten abgelöst, den wir den Kombinations-Typus nennen. Die Anbetung Christi wird mit seiner Geburt in Beziehung gesetzt. Die Art, wie diese Relation erfolgt, ist höchst charakteristisch und aus mehr als einem Grund bedeutsam. — Es gibt zwei Möglichkeiten des synthetischen Vollzuges. Entweder sieht man den in Windeln gehüllten Christusknaben in einer unter einem Dach stehenden Krippe liegen, die legendären, anbetenden Tiere [4]) stehen neben ihr, rechts von der Krippe erscheint der Weihnachtshirte mit dem Pedum, er deutet oder spricht mit der Felsen-Madonna, während auf der andern Seite die Drei stehenden Mithraspriester dargestellt sind (Abb. 13), oder aber der Christusknabe (Abb. 14) ist in demselben Bildfeld zweimal gegeben, als Kind in der Krippe und als Knabe auf dem mütterlichen Schoß [5]).

Abb. 13. Sarkophag-Relief im Lateran-Museum zu Rom. Epiphanien-Typus vor dem Jahr 354.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

---

1) FAB pag. 67, Nr. 123. 2.

2) Ch. Cahier: »Nouveaux Mélanges d'Archéologie d'Histoire et de Littérature sur le moyen âge«. Paris 1875, pag. 94; LM pag. 321, Nr. 65; LAJ pag. 277, Nr. 77.

3) E. Le Blant: »Etude sur les Sarcophages Chrétiens Antiques de la Ville d'Arles«. Paris 1878, pag. 46, pl. XXIX.

4) Evangelium Pseudo-Matthaei cap. XIV: »Et bos et asinus adoraverunt eum«, bei C. v. Tischendorf: »Evangelia Apocrypha«. Lipsiae 1876, pag. 80.

5) Es mag hier der Bericht des Hieronymus über die Reise der Paula nach Bethlehem seine Stelle finden: »Atque inde Bethlehem ingressa et in specum salvatoris introiens, postquam vidit sacrum virginis diversorium et stabulum, in quo agnovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui, ut illud impleretur, quod in eodem propheta scriptum est: Beatus, qui seminat super aquas, ubi bos et asinus calcant, me audiente iurabat cernere se oculis fidei infantem pannis involutum vagientem in praesepe Dominum, magos adorantes, stellam fulgentem desuper, matrem virginem, nutritium sedulum, pastores nocte venientes, ut viderent verbum, quod factum erat«, bei T. Tobler-A. Molinier: »Itinera Hierosolymitana et Descriptiones Terrae Sanctae«. Genevae 1880, vol. I, pag. 33.

Abb. 14. Sarkophag-Relief im Lateran-Museum zu Rom. Weihnachts-Typus nach dem Jahr 354.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Faraglia in Rom.)

Warum ist in der einen Komposition das Kind der Geburt auch das der Anbetung, und weshalb ist in der anderen Komposition das Kind der Anbetung ein älteres als das der Geburt? Man wird nicht antworten wollen, daß gerade diese Zusammenschiebung von zwei Handlungen ohne den trennenden Rahmen[1]) das Merkmal einer jeden frühen Kunstperiode sei, oder daß sich hierin die historisierende Tendenz der Kunst des konstantinischen Zeitalters deutlich ausspreche. So einfach ist das Problem keineswegs. Der Unterschied in der Darstellungsweise muß auf andere Weise erklärt werden. Wir lesen aus diesem Typus etwas heraus, in dem inhaltlich die entscheidende Bedeutung steckt, und wir erinnern uns an die grundlegende Wandelung, die sich im kirchlichen Leben des vierten Jahrhunderts vollzogen hat. Es ist an dieser Stelle auf unsere ausführliche Darlegung über die Entstehung des Epiphanienfestes im Orient und das Aufkommen der gesonderten Weihnachtsfeier in der Römischen Kirche zu verweisen. In Rom ist bis zum Jahr 354 die Geburt und Anbetung Christi an einem und demselben Tag, dem 6. Januar, gefeiert worden. Von da ab verlegt die Kirche die Geburtsfeier auf den 25. Dezember. In dem Moment der Sonderung entwickelt sich die Vorstellung von Christi Altersdifferenz. Es bleibt aber nicht bei dem kirchlich fixierten Zeitraum von vierzehn Tagen. Da tritt das populäre Pseudo-Matthaei Evangelium breit und gewichtig auf und weiß zu erzählen, bei der Ankunft der huldigenden Magier sei Christus zwei Jahre alt gewesen: »Transacto vero secundo anno venerunt magi«. (cap. XVI.) Diese grundlegende Wand-

1) Der trennende Rahmen findet sich sehr deutlich in einem dem Ende des vierten Jahrhunderts zuzuschreibenden Elfenbeinrelief des Archäologischen Museums zu Nevers bei B. de Montault: »Ivoire Latin du Musée de Nevers«, in: »Bulletin Monumental«. Paris 1884, tom. L, pag. 710.

lung des kirchlichen Lebens gibt uns nun ein höchst schätzenswertes Mittel zur Interpretation und Datierung der beiden Adorationstypen. Man darf freilich die allgemeine Frage nach der jedesmaligen Einführung des Weihnachtsfestes nicht außeracht lassen. Wir sagen, in all den Sarkophag-Kompositionen, in denen Christus bei seiner Geburt von den Mithraspriestern angebetet wird, ist für Rom wenigstens das Jahr 354 der terminus ante quem. Wird dagegen Christus zweimal in verschiedenen Lebensmomenten genommen, so ist das Jahr 354 der terminus a quo. Wir nennen deshalb den ersten vor der Einführung des Weihnachtsfestes entstandenen Typus den Epiphanien-Typus, den zweiten nach der Einführung des Weihnachtsfestes entstandenen Typus den Weihnachts-Typus.

Wenn man jetzt fragt, ob das Epiphanienfest vor dem Weihnachtsfest in Rom eingeführt worden ist, so liegt die klare Antwort in der Sepulkral-Plastik. Die Usenersche Hypothese im Sinn einer Vermutung wird durch die Tatsache des älteren »Epiphanien-Typus« in der Kunst vollkommen bewiesen. Die Idee der Epiphanie und Menschwerdung Gottes, im Epiphanien- und Weihnachtsfest verkörpert, fordert die Kunst heraus.

A. Der Epiphanien-Typus.

Der Epiphanientypus wird durch folgende Darstellungen vertreten:

1. Relief in der Krypta der Kathedrale zu S. Ciriaco in Ancona[1]). Wir sehen links die auf dem Felsen sitzende, in das Pallium gehüllte Madonna, das Haupt mit dem linken Arm stützend. Vor ihr das Krippenkind unter einem mit Imbrices und Tegulae gedeckten Dach. Die Krippe ist kein geflochtener Korb, sondern eine Art Holzwanne, die auf zwei Schrahen ruht. Rechts von den legendären Tieren und dem Hirt mit Tunika und Pedum steht die stark beschädigte Magiergruppe in herkömmlicher Behandlung.

2. Marmorrelief eines im Vatikanischen Coemeterium gefundenen Sarkophages. Derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt[2]). Wegen des Gestus bei Mithraspriester I etwas später anzusetzen. Unter dem Ziegeldach der geflochtene Korb mit dem Christusknaben; rechts der Hirte, die Rechte erstaunt erhoben, in der Linken hält er das Pedum. Zu seiner Linken die Felsen-Madonna, von zwei Palmbäumen flankiert, die linke Hand ruht auf dem Felsen, die rechte ist in dem Pallium versteckt. Links von der Krippe stehen die in Breitansicht gegebenen legendären Tiere, hinter ihnen die Drei Mithraspriester in ausgezackter Tunika; Magier I sieht zu II zurück. Nach Garrucci, Lehner, Liell trägt Magier III Vögel bezw. Tauben auf einer Schüssel. Das ist falsch. Offenbar liegen die herkömmlichen Goldklumpen auf der Schale. Ebenso hat Magier I in der rechten Hand keinen »Krug«.

3. Relief in der Krypta der Maximinskirche zu St. Maximin in der Provence[3]). Ganz rechts im Bildfeld sitzt die Madonna in Tunika und Pallium. Sie stützt mit der rechten Hand den Kopf, die linke ruht auf dem Knie. In der durch zwei Holzböcke gestützten Krippe liegt das Kind. Links die Magiergruppe. Mithraspriester I sieht nach II zurück. Magier I bringt eine Corona, II Goldstücke, III Goldklumpen dar. Rechts dicht neben dem Dachrand der sechsstrahlige Stern.

---

1) Gar. tav. 326. 1; SchASt pag. 217, Nr. 34; LM pag. 317, Nr. 55, Taf. VI; LAJ pag. 267, Nr. 66, Fig. 42; SchDG pag. 8, Nr. 12.

2) Gar. tav. 334. 2; LM pag. 315, Nr. 51, Taf. IV; LAJ pag. 262, Nr. 51, Fig. 38.

3) RFE tom. I, pag. 66, pl. XX; ChB pag. 489, Nr. 40; Gar. tav. 334. 3; LM pag. 318, Nr. 57, Taf. VI; E. Le Blant: »Les Sacrophages Chrétiens«, a. a. O., pag. 156, pl. LVI; LAJ pag. 279, Nr. 80, Fig. 54; SchDG pag. 8, Nr. 11.

4. Relief aus italienischem Marmor. Lateran-Museum[1]). Die Komposition ist mit Nr. 2 verwandt. Die Magiergruppe ist geschlossen behandelt. Bei den Mithraspriestern das orientalische Motiv der verhüllten Hände[2]). Magier I bringt eine Corona, II Goldklumpen, III Goldstücke dar. Der Stern dicht neben dem linken Dachrand[3]).

5. Relief eines in der Nähe von S. Sebastiano gefundenen Sarkophagdeckels. Museum der Deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom[4]). Ganz rechts die Felsen-Madonna, zu ihrer Rechten der Hirte. Mithraspriester I deutet nach dem radförmigen Stern und sieht nach II zurück. Er trägt in der linken Hand auf einer Schale eine Corona, II Goldstücke, III Klumpen auf einer Schüssel. Man hat den Gestus von I falsch gedeutet; nach Garrucci soll er in der Rechten einen Krug tragen; ferner hat man Magier III Vögel in die Hand gedrückt; das ist wiederum falsch.

6. Relief vom Adelfia-Sarkophag aus der S. Giovanni Katakombe im Museum zu Syrakus[5]). Am rechten Rand sitzt die Felsen-Madonna, die linke Hand ruht auf dem Stein, der rechte Arm ist in dem Pallium verborgen; neben ihr der stehende Hirte mit Tunika und Pedum, beide sprechen miteinander. Das Krippenkind unter dem Ziegeldach in bekannter Weise mit den Begleitfiguren. Links die Huldigenden. Mithraspriester I deutet auf den achtstrahligen Stern auf runder Scheibe, ohne sich umzusehen. II sieht nach III zurück. Die unerkennbaren Geschenke werden in der linken Hand getragen.

B. Der Weihnachts-Typus.

Nach der Einführung des Weihnachtsfestes, also nach dem Jahr 354, sind folgende Kompositionen entstanden.

1. Relief aus griechischem Marmor vom Krispina-Sarkophag. Lateran-Museum[6]). Um 360. Unter dem von Holzstützen getragenen Ziegeldach liegt der Krippenknabe von den herkömmlichen Tieren angebetet. Rechts von der Krippe neben einem Palmbaum der Weihnachtshirte mit Pedum, die Rechte ist erstaunt erhoben; er schaut in die Krippe, zu seiner Linken die Figur eines Propheten. Links von der Krippe wiederum eine Palme; dann die Drei Mithraspriester zu dem auf dem mütterlichen Schoß sitzenden, gelockten Knaben heraneilend. Der Christusknabe greift nach der Corona von I und wird von dem rechten Arm der Mutter gehalten. Im Hintergrund die gezäumten Köpfe von drei Kamelen[7]).

---

1) Gar. tav. 398. Nr. 5; RFE tom. I, pl. XIX, Fig. 1; SchASt pag. 213, Nr. 10; RCR vol. II, pl. LXVII. 2; LM pag. 317, Nr. 54, Taf. VI; LAJ pag. 257, Nr. 43, Fig. 34; FAB pag. 156, Nr. 199; SchDG pag. 10, Nr. 15.

2) A. Dieterich: »Mitteilung über den Ritus der verhüllten Hände«, in: »Verhandlungen des II. Internationalen Kongresses für Allgemeine Religionsgeschichte in Basel. 30. August bis 2. September 1904«. Basel 1905, pag. 322.

3) Nach Joh. Ficker FAB pag. 156 sind ergänzt die beiden Endstücke r. und l. mit den Bäumen, l. außerdem das ganze Kamel, das Gesicht des Hirten teilweise, überarbeitet ist der Kopf Marias.

4) Gar. tav. 398. 7; SchASt pag. 214, Nr. 15; LM pag. 316, Nr. 52, Taf. VI; LAJ pag. 259, Nr. 46, Fig. 35; SchDG pag. 9; J. Wittig a. a. O., pag. 71, Taf. 4. 1.

5) G. B. de Rossi: »Siracusa. Scoperte nelle catacombe di Giovanni«, in BAC 1872, Ser. II, vol. III, pag. 82; Gar. tav. 365. 1; SchASt pag. 217, Nr. 30 a; LM pag. 317, Nr. 53, Taf. VI; LAJ pag. 270, Nr. 69, Fig. 45; SchDG pag. 11, Nr. 16, dazu F. X. Kraus: »Litteraturbericht«, in RKW 1890, Bd. XIII, pag. 464; VStAI vol. I, pag. 197.

6) RCR vol. II, pl. LXVII. 4; RFE tom. I, pag. 65, pl. XIX. 3; Gar. tav. 384. 5; LM pag. 320, Nr. 60, Taf. VI; LAJ pag. 256, Nr. 41, Fig. 32; FAB pag. 147, Nr. 190; SchDG pag. 4. 6.

7) Um es gleich zu sagen, die von Ch. Clermont-Ganneau: »Epigraphie palmyrénienne«, in: »Recueil d'Archéologie orientale«. Paris 1905, tom. VII, pag. 34, 84 versuchte Identifizierung eines

2. Relief von griechischem Marmor. Lateran-Museum[1]). Die ganze Szene wird durch Palmbäume eingerahmt. Am weitesten rechts steht der Hirte, in der Rechten das Pedum, die Linke ist erstaunt erhoben. Links die Krippe unter dem von hölzernen Stützen getragenen Ziegeldach mit dem auf der Reproduktion kaum erkennbaren Knaben. Es folgt die sitzende Maria mit dem Kind auf dem Schoß. Die Magiergruppe. Im Hintergrund die Kamele.

3. Fragmentarisches Sarkophagrelief aus der Nähe von Sutri aus der Sammlung des Grafen Flacchi; jetzt eingemauert in der Villa Borghese[2]). Ende des vierten Jahrhunderts. Rechts liegt das Kind in Windeln auf einem einfachen mit einem Tuch bedeckten Tisch; im Mittelgrund dahinter die Tiere, rechts und links zwei stehende Hirten in herkömmlicher Gewandung, nach dem Kind schauend. Nach links schreiten die Drei Mithraspriester dem auf dem Schoße der Madonna sitzenden Christusknaben entgegen; der Kopf des Kindes ist abgebrochen. Magier I deutet mit der Rechten nach dem Stern, in der Linken hält er eine Corona; II trägt auf einer Schüssel einen Goldklumpen, III bringt drei Goldstücke dar. Hinter der Kathedra als linke Eckfigur der bartlose stehende Joseph. Im Hintergrund die Kamelköpfe.

Die Motive des hastigen Heranstürmens der Drei Mithraspriester und das der im Hintergrund dargestellten Wüstentiere ist uns wiederholt begegnet. Aus ihrer Synthese entsteht, wenn man will, ein neuer Typus. Die zu behandelnden Darstellungen lassen sich in zwei Gruppen zerlegen, die zeitlich aufeinander folgen. Sie mögen in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts entstanden sein. In der ersten Gruppe findet sich der Gestus des Deutens auf den Stern noch nicht.

I. Gruppe.

1. Relief aus der Katakombe S. Giovanni im Museum von Syrakus[3]). Die Komposition schließt sich an die untere Rundung des »Clipeus« an. Rechts die auf verhüllter Kathedra sitzende Profilfigur der Maria in dem den Kopf schleierartig verhüllenden Pallium. Der im Profil gegebene Christusknabe wird von beiden Händen der Mutter frei auf dem Schoße gehalten und hält die Arme den Huldigenden entgegen. Er greift nach der Corona von Mithraspriester I, der wie II und III die Chlamys trägt[4]).

---

von Sobernheim publizierten palmyrenischen Reliefs (vgl. »Beiträge zur Assyrologie und Semitischen Sprachwissenschaft«. Leipzig 1902, pag. 211), mit der Magieranbetung steht auf so schwachen Füßen, daß sie in keinem Punkte einer Widerlegung bedarf. Der nackte Knabe kann nicht der kleine Jesus sein, das Motiv der drei Frauen rechts von ihm hat keine gesicherte Analogie, die eine Stehfigur und die beiden Reiterfiguren entbehren der notwendigen Geschenke. Vermutlich handelt es sich um nichts anderes als um die im hellenistischen Typus gegebene Anbetung des Gottes ʿAzīzū.

1) RFE tom. I, pl. LXVII, pag. 143; RCR tom. I, pag. 65, pl. XIX; SchASt pag. 215, Nr. 20; LM pag. 320, Nr. 61, Taf. VII; LAJ pag. 257, Nr. 42, Fig 33; E. Frantz: »Geschichte der christlichen Malerei«. Freiburg i. Br. 1887, Teil I, Taf. VIII. 1; FAB pag. 142, Nr. 185; SchDG pag. 4, Nr. 5.

2) G. B. de Rossi: »Delle immagini di s. Giuseppe nei monumenti dei primi cinque secoli«, a. a. O., pag. 25; Gar. tav. 380. 4; SchASt pag. 217, Nr. 32; LAJ pag. 271, Fig. 46.

3) G. B. de Rossi: »Siracusa«, a. a. O., pag. 82; Gar. tav. 365. 1; SchASt pag. 216, Nr. 30; LM pag. 310, Nr. 40, Taf. V; LAJ pag. 269, Nr. 68, Fig. 44; J. Führer: »Forschungen zur Sicilia Sotterranea«, in: »Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Classe der K. Bayrischen Akademie der Wissenschaften«. München 1897, Bd. XX, pag. 803, Taf. XII. 1; J. Führer-V. Schultze: »Die altchristlichen Grabstätten Siciliens«, in: »Jahrbuch des Kaiserlich Deutsch-Archaeologischen Instituts«. Berlin 1907, Ergänzungsheft 7, Taf. IV.

4) Das Kamel findet sich schon in der Domitilla-Katakombe, WMK pag. 244. 5, Taf. 229; auf den zahlreichen Menas-Fläschchen im Museum zu Mailand, Athen, Syrakus; vgl. S. Reinach: »Africain sur son chameau. Terre cuite trouvée à Hadrumète«, in R. de la Blanchère: »Collections du Musée Alaoui«. Paris 1890, pag. 33; StOR pag. 24.

2. Marmorrelief eines Deckelfragments. Lateran-Museum [1]). Die Sitzfigur der Madonna ist von der rechten Bildseite nach der linken gerückt und im Dreiviertelprofil gegeben.

3. Fragmentarisches Relief im Klosterhof von S. Paolo fuori le mura [2]).

II. Gruppe.

1. Relief in der Sakristei von S. Marcello am Corso [3]).
2. Fragmentarisches Relief im Museum Kircherianum [4]).
3. Fragmentarisches Marmorrelief im Lateran-Museum [5]).
4. Relief im Lateran-Museum [6]).
5. Relief im Lateran-Museum. Aus demselben Atelier wie Nr. 4 [7]).
6. Relief im Lateran-Museum [8]).
7. Marmorrelief eines Sarkophagdeckels aus Cherchell, früher im Museum von Algier, jetzt im Louvre [9]). Wir sehen links die Sitzfigur der Madonna, in behaglicher Breite auf einer Kathedra; der rechte Fuß ist weit vorgestellt, parallel dem vorderen Bildrand. Sie trägt ein über den Kopf gezogenes Pallium. Hinter der Kathedra die Figur des bartlosen stehenden Joseph, die rechte Hand ruht auf der Lehne der Kathedra. Rechts die Gruppe der Mithraspriester in ausgezackter Tunika und flatternder Chlamys. Magier I ist als Frontalfigur gegeben, er sieht nach Christus und deutet mit hoch erhobener Rechten nach dem Stern. Er bringt wie II und III eine Corona dar. Im Hintergrund die Tiere.
8. Relief von einem Sarkophagdeckel in der Kathedrale zu Osimo [10]). Ausgehendes viertes Jahrhundert. Links die Hauptgruppe. Der groß gebildete Knabe sitzt auf dem Schoß der Madonna, seine Füße ruhen mit denen der Mutter auf dem Suppedaneum. Er hält mit beiden Händen die Corona von I. Die Mithraspriester in herkömmlicher Gewandung mit ausgezackter Tunika und langer Chlamys.

3. Der Südgallische oder der Erste Syrisch-Hellenistische Typus.

Man wird gegen die Bezeichnung südgallischer Adorationstypus nichts einzuwenden haben, aber wie ist der Begriff syrisch-hellenistisch gerechtfertigt? Daß Südgallien, das jonische Marsilia, auf alle ausländischen Anregungen reagiert, ja Tür und Tor für alles,

---

1) Gar. vol. V, Append. Nr. 53, pag. 162; LM pag. 311, Nr. 44; LAJ pag. 255, Nr. 39, Fig. 30; FAB pag. 68, Nr. 5.

2) SchASt pag. 215. Nr. 20 a; LM pag. 311, Nr. 43; LAJ pag. 264, Nr. 56.

3) Gar. tav. 310. 3; LM pag. 309, Nr. 37, Taf. V; LAJ pag. 260, Nr. 48, Fig. 36; R. Grousset a. a. O., pag. 91, Nr. 129.

4) SchASt pag. 258, Nr. 23; LAJ pag. 260, Nr. 49; R. Grousset pag. 90, Nr. 123.

5) Gar. tav. 398. 3; SchASt pag. 214, Nr. 12; LM pag. 310, Nr. 39, Taf. V; LAJ pag. 253, Nr. 36, Fig. 27; FAB pag. 65, Nr. 121. I.

6) Gar. tav. 398. 4; SchASt pag. 213, Nr. 11; LM pag. 309, Nr. 36, Taf. V; LAJ pag. 254, Nr. 37, Fig. 28; ChB pag. 290; Nr. 28; FAB pag. 68, Nr. 124.

7) Gar. tav. 385. 2; ChB pag. 287, Nr. 15; LM pag. 311, Nr. 41, Taf. V; LAJ pag. 254, Nr. 38, Fig. 29; FAB pag. 72, Nr. 126.

8) Gar. vol. V, Append. Nr. 37, pag. 160; SchASt pag. 215, Nr. 19; LM pag. 313, Nr. 48; LAJ pag. 255, Nr. 40, Fig. 31.

9) V. Waille: »Note sur un Bas-Relief Chrétien trouvé à Cherchell«, in: »Revue Archéologique«. Paris 1890, tom. XXVI, pag. 215, pag. 214; Aug. Audollent: »Mission Epigraphique en Algérie«, in: »Mélanges d'Archéologie et d'Histoire«. Paris 1890, vol. X, pag. 406; KGChK Bd. I, pag. 151, Fig. 96.

10) Gar. tav. 384. 7; LM pag. 309, Nr. 38, Taf. V; LAJ pag. 272, Nr. 71, Fig. 47.

was orientalisch, syrisch hieß, offen gelassen hat, braucht man heutzutage kaum mehr zu beweisen[1]. Mit der allgemeinen Erklärung reicht es aber in dem gegebenen Fall nicht aus. Wir haben wiederum auf den grundlegenden literarischen Teil zu verweisen, wo ausführlich dargelegt worden ist, daß die syrische Kirche in der Nacht vom 5. bis 6. Januar neben der Geburt Christi und seiner Anbetung durch die Hirten vor allem die Erscheinung des Sternes gefeiert hat[2]. Aus der syrischen Kunst haben sich direkte Vertreter für dieses Motiv leider nicht erhalten. Aber es ist kein Zufall, daß da, wo das Mutterland versagt, die Kolonien als Ersatz eintreten. Es ist für den allgemeinen geschichtlichen Verlauf höchst charakteristisch, daß gerade in Südgallien und Mailand unsere syrische Sternerscheinungsszene in der Sepulkralplastik des vierten Jahrhunderts wiederkehrt. Ist es nun richtig, was J. Strzygowski formuliert hat: »Marseille, Ravenna und Mailand[3] bilden ein Bollwerk, das den Norden von Rom abschließt und mit dem Orient verbindet«[4], und: »Im vierten Jahrhundert muß Gallien künstlerisch geradezu eine Art Provinz der orientalischen Kirche gewesen sein«[5].

Wenn der Südgallier die Magiererzählung bringt, so gibt er wiederum wie der Kombinations-Typus zwei Szenen, die aber nicht nebeneinander, sondern übereinander angeordnet werden, und von denen die eine neu hinzukommt, 1. die Geburt Christi: mit dem Krippenkind, der Sitzfigur der Madonna, den Hirten, den legendären Tieren und 2. die Sternerscheinungsszene: die Magier interpretieren lebhaft den eben erschienenen Stern und folgen ihm nach. Die Huldigung in Form der Darbringung von Geschenken wird gar nicht gegeben. Diesem südgallischen oder syrisch - hellenistischen Adorationstypus sind folgende Darstellungen einzuordnen:

1. Sarkophag-Relief. Musée Lapidaire[6] in Arles (Abb. 15). Man sieht im oberen Relief unterhalb des sechsstrahligen Sternes die Sitzfigur der Madonna mit dem über den Kopf gezogenen Pallium. Mit der rechten Hand stützt sie den in das Profil gestellten Kopf. Unter dem Dach ruht in einem auf Holzblöcken stehenden, geflochtenen Korb[7] das in Binden bis zur Stirn gewickelte Kind. Die anbetenden Tiere im Reliefgrund schauen in die Krippe. Rechts steht der bartlose Hirte, in gezackter, die rechte

---

1) Man lese die hübsche Zusammenfassung bei O. Schönewolf: »Die symbolische Darstellung der Auferstehung in der Frühchristlichen Kunst«. (Dissertation). Leipzig 1907, pag. 38.

2) H. Usener a. a. O., pag. 198; vgl. noch die Nachtfeier in Jerusalem 390 bei J. Fluck: »Katholische Liturgik«. Regensburg 1855, Bd. II, pag. 631, wo bereits gesagt ist, daß die orientalische Kirche am 6. Januar auch die Erscheinung des Sternes begeht.

3) Ambrosius führt in Mailand im Jahr 386 den syrischen Hymnengesang ein; vgl. Th. Zahn: »Geschichte des Neutestamentlichen Kanons«. Erlangen 1888, Bd. I, pag. 45.

4) J. Strzygowski: »Antiochenische Kunst«, in OCHR 1902, Jhrg. II, pag. 421; StHKK pag. 69.

5) Die Beziehungen zum Orient sind unverkennbar. Man kann hier auch verweisen auf die interessante Darlegung von F. Marx: »Aktaion und Prometheus«, in: »Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-Hist. Klasse«. Leipzig 1906, Bd. 58, pag. 113: Gebräuche des Artemiskultus von Massilia erhalten sich bis tief in das sechste Jahrhundert in Südgallien; Cäsarius von Arles, der griechischen Pflanzstadt Theline, wendet sich gegen die, welche die alten Götter Neptun, Orkus, Diana, Herkules und Minerva anrufen; er bekämpft die Getauften, die am 1. Januar sich an den Maskenumzügen beteiligten.

6) Gar. tav. 310. 4; RFE tom I, pag. 66, pl. XX; E. Le Blant: »Etude sur les Sarcophages Chrétiens Antiques, a. a. O., pag. 35, pl. XXI; SchAST pag. 216, Nr. 26; LM pag. 318, Nr. 56, Taf. VI; LAJ pag. 276, Nr. 75, Fig. 51; SchGD pag. 7 und 9.

7) Die syrisch-südgallische Krippe wird von Stützen getragen und steht nicht wie die römische unmittelbar auf dem Erdboden; vgl. LAJ pag. 51, 52, 54, aber auch 42 und 46.

Abb. 15. Sarkophag-Relief im Musée Lapidaire zu Arles.
(Nach einer Originalaufnahme von I. Tourel in Arles.)

Abb. 16. Syrisches Werdener Kästchen im South-Kensington-Museum zu London.
(Nach einer Originalaufnahme des Museums-Photographen.)

Brusthälfte freilassender Tunika, das Pedum in der Linken, die Rechte ist mit der Innenfläche nach außen staunend erhoben. Im unteren Feld stehen die Drei Mithraspriester in herkömmlicher Gewandung mit ausgezackter Tunika. Der linksstehende deutet mit hocherhobener Rechte nach dem Stern und sieht zu Magier II. Dieser achtet auf den Wink. Er hat den linken Arm horizontal erhoben, die rechte Hand ruht am Kinn. Magier III hat beide Hände hochgenommen und sieht nach dem Himmel.

2. Sarkophagfragment. Musée Lapidaire in Arles[1]). Die Komposition weist einige Varianten auf. Im oberen Feld unter dem Schutzdach ist die Krippe auf zwei Holzblöcken, links der Hirte zwischen Ochs und Esel; die Figur der Maria nur noch schwach erkennbar. Im unteren Feld ist von den Drei die Sternerscheinung interpretierenden, auf der Reise befindlichen Mithraspriestern nur der linksstehende erkennbar.

3. Sarkophag. S. Celso in Mailand[2]). Ganz links im breiten Reliefstreifen sieht man unter einem von zwei korinthischen Säulen getragenen Strohdach auf hohem Felsblock — eine Erinnerung an das orientalische Motiv des in der Felsenhöhle geborenen Christus — das Krippenkind. Am vorderen Bildrand stehen Ochs und Esel. An dem rechten Schenkel des Dachgiebels ist das Brustbild des bartlosen Hirten mit dem herkömmlichen Gestus der rechten Hand dargestellt, die linke Hand trägt das schwer erkennbare Pedum. Es folgen die Mithraspriester im Anblick des fünfstrahligen Sternes. Magier I deutet mit dem rechten Zeigefinger nach dem Stern und sieht gen Himmel. Der linke Arm ist durch die Tunika verhüllt. Magier II greift mit der gekrümmten rechten Hand nach dem Gesicht, sein Hintermann legt die Rechte auf dessen rechte Schulter, während die Tunika wiederum den linken Arm verhüllt.

Um zu zeigen, wie lange sich das syrisch-südgallische Motiv der Sternerscheinung mit anschließender Reise der Magier in der Kunst erhält und wie stark der vom Orient kommende Stoß fortwirkt, wollen wir für einen Augenblick das Gebiet der Sarkophagplastik verlassen. Eine interessante Entwickelungslinie läßt sich ziehen, wenn man als Beispiele folgende Kompositionen bereits hier aufnimmt:

1. Fünfteiliges Diptychon im Schatze des Domes zu Mailand.
2. Werdener Kästchen im South-Kensington-Museum zu London.
3. Doppel-Ambo aus Saloniki im K. Ottomanischen Museum zu Konstantinopel, (vgl. unten »Orientalischer Typus«).
4. Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier.
5. Evangeliar Kaiser Heinrichs III. in der Stadtbibliothek zu Bremen.
6. Evangeliar in der Kgl. Bibliothek zu Brüssel, cod. lat. 9428.
7. Evangelien-Handschrift Nr. 18 im Schatze des Domes zu Hildesheim. (Des Hl. Bernward Evangelienbuch).
8. Fresko in S. Urbano bei Rom.
9. Relief auf der großen Erztüre des Domes von Monreale.
10. Relief auf der Erztüre am südlichen Querschiff des Domes von Pisa.
11. Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg[3]).

---

1) Ch. Cahier a. a. O., pag. 92; E. Le Blant: »Etude«, a. a. O., pag. 32, pl. XVIII, Fig. 1; Gar. tav. 399. 1; LM pag. 321, Nr. 63; LAJ pag. 277, Nr. 76, Fig. 52; SchGD pag. 7, Nr. 10.

2) G. B. de Rossi: »Delle immagini di s. Giuseppe«, a. a. O., pag. 27; Gar. tav. 315. 5; SchDG pag. 5, Nr. 7; G. Rietschel: »Weihnachten in Kirche, Kunst und Volksleben«. Bielefeld und Leipzig 1902, pag. 6, Abb. 8.

3) A. Straub-G. Keller: »Hortus Deliciarum «. Straßburg i. E. 1879, pl. XXIX bis.

Man wird gut tun, das Mailänder Buchdeckel-Relief in den Beginn des fünften Jahrhunderts zu setzen[1]). Das Thema der Sternerscheinung ist in dem mittleren Feld der linken Seite gegeben. Die Drei Mithraspriester erscheinen in der herkömmlichen Gewandung mit ausgezackter Tunika und der an der rechten Schulter befestigten Chlamys. Magier I deutet mit der Rechten nach dem Stern und sieht zu dem Mittelmann, der den Kopf nach ihm wendet und die rechte Hand als Zeichen der Verwunderung in Brusthöhe hält; der Kopf ist ins Profil gestellt. Magier III hat den Blick zum Stern emporgehoben

Abb. 17. Syrischer Doppel-Ambo aus Saloniki im K. Ottomanischen Museum zu Konstantinopel, um 500.
(Nach einer Originalaufnahme des Museums-Photographen.)

und deutet mit hochgenommener rechter Hand nach ihm. In dem Kopfstück der Tafel, durch die Verkündigungsszene von dieser Sternerscheinung getrennt, ist die »Geburt Christi« dargestellt.

Die ikonographische und stilistische Verwandtschaft mit dem Werdener Kästchen des South-Kensington-Museum[2]) ist deutlich genug (Abb. 16). Was in Mailand getrennt

1) D. Wyatt: »Notices of Sculpture in Ivory«. London 1856, pag. 37; Gar. tav. 454; N. Kondakow: »Geschichte und Denkmäler der byzantinischen Emails«. Frankfurt a. M. 1892, pag. 84; C. Romussi: »Milano ne' suoi monumenti«. Milano 1893, tav. XXXIII; G. Stuhlfauth: »Die altchristliche Elfenbeinplastik«, in FASt Heft 2, pag. 67; A. Haseloff: »Ein altchristliches Relief aus der Blütezeit römischer Elfenbeinschnitzerei«, in JPKS 1903, Bd. XXIV, pag. 49; VStAI vol. I, pag. 424, Fig. 388.

2) Gar. tav. 447. 2; SchDG pag. 110; A. Haseloff pag. 47, Abb. 1.

ist, wird in London mit der Magieranbetung zusammengezogen. Links nahe am Bildrand steht die Profilfigur von Magier I; er deutet mit hochgehobener Rechten nach dem Stern, zu dem der Blick emporgehoben ist. Er hält die linke Hand mit der Innenseite nach oben in Hüfthöhe. Magier II wiederholt mit starker Bewegung des Kopfes beide Gesten. Magier III steht rechts in ruhiger Stellung, den Blick gen oben, der Zeigefinger der rechten Hand am Kinn, die linke auf der Brust. Es folgt die Geburt Christi nach dem Kompositionsschema von Mailand, links und rechts von der Krippe die Sitzfiguren

Abb. 18. Syrischer Doppel-Ambo aus Saloniki im K. Ottomanischen Museum zu Konstantinopel, um 500.
(Nach einer Originalaufnahme des Museums-Photographen.)

des Hirten und der Felsen-Madonna; dann sehen wir die Drei Magier ohne die Mithrasmütze in lebhafter Eile heranbrausen. Magier I ist bärtig gegeben; der zweite wendet den Kopf nach seinen Hintermann zurück. Sie bringen auf großen Schalen verschieden geformtes Gold dem auf dem mütterlichen Schoße sitzenden, die Rechte zum Empfang hinhaltenden Knaben dar. Die Szenen spielen sich im Freien ab, wie die Andeutung des sockelartig behandelten Erdbodens, auf dem die Figuren stehen, ergibt.

In dem Doppelambo aus Saloniki (Abb. 17 und 18) steht Magier I in der Arkade neben der Figur des Hirten unter den weidenden Schafen. Die rechte verstümmelte Hand deutet, soviel man noch zu erkennen vermag, nach dem Stern; er sieht nach der

Abb. 19. Codex Egberti in der Stadt-Bibliothek zu Trier, um 980.
(Nach der Platte in der Amtlichen Sammlung des Denkmäler-Archivs der Rheinprovinz.)

Figur des zweiten Magiers in der folgenden Arkade, der den Gestus mit der rechten Hand aufnimmt, während die linke in die um die Hüfte geschlungene Chlamys greift. Magier III wendet ihm den Rücken zu und deutet mit der linken Hand nach dem Himmel.

Mutatis mutandis gehört auch hierher das syrische Motiv der Sternerscheinung in dem etwa vierhundert Jahre später entstandenen, auf dem Inselkloster Reichenau zwischen den Jahren 980—993 geschriebenen Codex Egberti [1]) der Trierer Stadtbibliothek (Abb. 19).

Abb. 20. Evangeliar Kaiser Heinrichs III. in der Stadtbibliothek zu Bremen.
(Nach der Platte in der Stadtbibliothek zu Bremen.)

1) H. A. Müller-O. Mothes: »Illustriertes Archäologisches Wörterbuch der Kunst«. Leipzig 1877, Bd. I, pag. 52; K. Lamprecht: »Der Bilderschmuck des Codex Egberti zu Trier und Codex Echternacensis zu Gotha«, in: »Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande«. Bonn 1881, Heft 70, pag. 56, Taf. X; F. X. Kraus: »Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier«. Freiburg i. Br. 1884, pag. 19, Taf. XV, dazu Th. Frimmel Rezension in RKW 1884, Bd. VII, pag. 347; A. Haseloff: »Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts«, in StZDK 1897, Heft 9, pag. 320; H. V. Sauerland - A. Haseloff: »Der Psalter Erzbischofs Egberts von Trier Codex Gertrudianus in Cividale«. Trier 1901, pag. 93, dazu J. Strzygowski Rezension in BZ 1902, Bd. XI, pag. 566; StHKK pag. 69.

Daß die Handschrift orientalischen Charakter hat, ist wiederholt ausgesprochen worden. J. Strzygowski hat sie direkt für syrisch erklärt. Das stimmt mit unseren Feststellungen überein. Die Komposition ist freilich im ganzen anders behandelt. In der linken oberen Hälfte der rechteckigen Bildfläche sind die Drei Könige als Halbfiguren gegeben. Sie tragen Kronen auf dem Haupt und das Szepter in der Hand. Der achtstrahlige Stern ist erschienen. Die Könige deuten ihn. König I weist mit Zeige- und Mittelfinger der linken Hand nach dem Himmel und schaut nach II zurück, dessen Hintermann den Gestus wiederholt. In der rechten Bildhälfte sehen wir die Sitzfigur der mit dem Heiligenschein versehenen Madonna auf einem Polsterthron, sie hält mit beiden Händen den kreuznimbierten Knaben, der mit der rechten Hand segnet und in der linken

Abb. 21 und 22. Evangeliar in der Kgl. Bibliothek zu Brüssel, cod. lat. 9428.
(Nach einer Originalaufnahme von L. Vandamme in Jette-Brüssel.)

das Evangelienbuch trägt. König »Melchias«, wie ihn die Beischrift nennt, steht in langer, bordierter Tunika und Chlamys vor dem Thron und bringt mit beiden Händen auf einer Schale Goldstücke dar; Madonna und Kind und der hinter dem Thron stehende greise Joseph sehen ihn an. König »Pudizar« und »Caspar« knien in echt orientalischer Weise; die Hände sind durch die Chlamys verhüllt.

Mit geringen Varianten ist die Egbert-Komposition in dem für Kaiser Heinrich III. geschriebenen Evangeliar der Bremer Stadtbibliothek[1]) wiederholt (Abb. 20). Selbständig und auf besonderem Blatt ist das Thema in dem Brüsseler Evangeliar gegeben, nicht der erste Moment, sondern der letzte der Reise, die Drei Könige beim Einzug in Bethlehem unter der Führung des Sternes tragen Geschenke in der Hand (Abb. 21 und 22).

In der alten syrisch-südgallischen Anordnung des »Untereinander« erscheinen die

1) P. Clemen: »Katalog der kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1904«. Düsseldorf 1905, 2. Aufl., pag. 176.

beiden Szenen in der Evangelienhandschrift Nr. 18[1]) des Hildesheimer Domschatzes (Abb. 23). Auch hier wie im Brüsseler Evangeliar tragen die Drei Magier ihre Geschenke in der Hand. Eine reiche orientalische Saat ist über die Komposition ausgestreut. In der Mitte des oberen Rahmens das Motiv des achtstrahligen Sternes auf runder Scheibe, darunter der durch Sterne gekennzeichnete Himmel mit drei in Halbfiguren gegebenen, nimbierten Engeln; halbkreisförmig sind Himmel und Erde voneinander getrennt. Der Sternenglanz flutet auf das in der Krippe liegende, kreuznimbierte, schlafende Kind herab, das die in einer Nische gegebenen legendären Tiere anbeten; rechts und links zwei Miḥrabs. In der unteren Bildhälfte die Drei gleichaltrigen bärtigen Magier, von denen die mittlere Figur die größte ist; in reich verzierter Tracht und mit den durch das Manipel verhüllten Händen stehen sie da, den Blick nach dem Stern gerichtet, und halten ihre Geschenke in der Hand.

Abb. 23. Bernwards-Evangeliar im Domschatz zu Hildesheim. Nr. 18.
(Nach einer Originalaufnahme von H. H. Josten in Krefeld.)

Als weiteres wertvolles Dokument in dieser Reihe ist das Fresko der kleinen Kirche S. Urbano bei Rom[2]) zu nennen, das inschriftlich im Jahr 1011 von Bonizo ausgeführt

Abb. 24. Fresko in S. Urbano bei Rom von Bonizo, 1011.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

1) J. M. Kratz: »Der Dom zu Hildesheim, seine Kostbarkeiten, Kunstschätze und sonstige Merkwürdigkeiten«. Gerstenberg 1844, pag. 144; St. Beissel: »Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Mit Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts in kunsthistorischer und liturgischer Hinsicht verglichen«. Hildesheim 1891, pag. 5, Taf. V.

2) W. Lübke: »Geschichte der Italienischen Malerei«. Stuttgart 1878, Bd. I, pag. 66; VStAI vol. II, pag. 265.

worden ist. Die bekannten orientalischen Namen der Magier sind neben den Figuren eingetragen. Wir geben die Szene in Abbildung wieder (Abb. 24).

1186 hat »Bonanus Civis Pisanus« die Erztüre von Monreale gegossen[1]. Hier erscheinen die Drei Könige »Carpas, Baldaser, Melchior« zu Pferde und interpretieren die Erscheinung des rechts oben im Bildfeld dargestellten Sternes (Abb. 25). Ganz ähnlich hat auch Bonanus die Pisaner Komposition behandelt. Ein letztes Beispiel mag der Hortus Deliciarum liefern (Abb. 26).

Nach dieser Parenthesis kehren wir wieder zu der Sarkophag-Plastik zurück. Es sind noch zwei Sarkophagstücke aus dem beginnenden fünften Jahrhundert zu behandeln, die dadurch charakteristisch sind, daß das Motiv des bärtigen Joseph in die Komposition einrückt und der bekannte Gestus bei Mithraspriester I wiederum gegeben ist.

Abb. 25. Relief aus Bronze an der Westtüre des Domes zu Monreale vom Pisaner Bonanus, 1186.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

Abb. 26. Die Drei Könige im Anblick des Sterns. Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg.
(Nach A. Straub — G. Keller.)

1. Relief von der rechten Schmalseite eines Sarkophags in der Kirche St. Trophime zu Arles[2]. Links die Profilfigur der sitzenden Felsen-Madonna in Tunika und Pallium. Die Füße sind unbeschuht. Hinter ihr steht die Profilfigur des bärtigen Josef mit entblößter rechter Brustseite. Das groß behandelte Kind auf dem mütterlichen Schoß streckt die Rechte Magier I entgegen. Vor der Hauptgruppe lagern Ochs und Esel, der den Knaben anschaut. Magier I deutet mit der erhobenen Rechten nach dem Stern, in der linken Hand bringt er auf einer Schale eine Corona dar, sein Hintermann einen Goldklumpen, Magier III Goldstücke.

2. Relief eines Marmorsarkophags aus S. Paolo fuori le mura[3]. Erstes Viertel

1) Th. Kutschmann: »Meisterwerke Saracenisch-Normannischer Kunst in Sicilien und Unteritalien«. Berlin 1900, pag. 33, 34, Taf. 30.

2) Gar. tav. 317. 4; E. Le Blant: »Etude«, a. a. O., pag. 42, pl. XXVI; LM pag. 314, Nr. 50; LAJ pag. 275, Nr. 74, Fig. 50; SchDG pag. 11, Nr. 17.

3) G. B. de Rossi: »Apologia dell' articolo sulle immagini di S. Giuseppe nei monumenti dei primi cinque secoli«, in BAC 1865, vol. III, pag. 68, 69; RFE tom. I, pag. 64, 65, pl. XVIII; J. W. Appell: »Monuments of Early Christian Art«. London 1872, pag. 17 und pag. 16, Nr. 5; Gar. tav. 365. 2; LM pag. 312, Taf. V, Nr. 45; LAJ pag. 249, Fig. 23; F. X. Kraus: »Roma Sotter-

des fünften Jahrhunderts. Links nahe am Bildrand die auf der Cathedra sitzende Figur der Madonna. Die beschuhten Füße ruhen auf dem Suppedaneum; der Mantel dient gleichzeitig als Kopfschleier. Mit beiden Händen hält sie den Knaben (der Kopf ist aus Gips ergänzt), der seine Rechte auf die Corona von Magier I gelegt hat. Im Rücken der Madonna ist die starr dastehende Figur des bärtigen Josef in die Enge des Raumes eingeordnet; er hat die Rechte auf die Sessellehne gelegt. Rechts die Gruppe der Magier in herkömmlicher Gewandung; die Chlamys ist in der Mitte der Brust durch eine Agraffe zusammengehalten, das Haar reich gelockt; die Mithrasmütze steht an ihrem unteren hinteren Ende stark vom Kopf ab. Magier I deutet auf den Stern und sieht zu II zurück. Dieser trägt auf einer Schale einen runden Goldklumpen, während Magier III auf einer Pyxis Goldstücke[1]) überreicht.

Ohne Analogie ist das Sarkophag-Relief der Villa Doria Panfili[2]) zu Rom (Abb. 27). Der Plastiker hat für seine auf einer verhüllten Kline hingestreckte Madonna begreiflicherweise formale Vorbilder der Antike[3]) transscribiert. Die Figur der Madonna ist in eine

Abb. 27. Sarkophag-Relief der Villa Doria Panfili zu Rom.
(Nach einer Originalaufnahme von Joh. Ficker in Straßburg.)

ranea«, a. a. O., pag. 354 und 355; SchASt pag. 157; RE Bd. I, pag. 595, Fig. 210; Joh. Ficker: »Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke«, in: »Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe zum 4. Mai 1885 für Anton Springer«. Leipzig 1885, pag. 22; FAB pag. 42; ChB pag. 287; O. Marucchi: »Eléments d'Archéologie Chrétienne«. Paris 1899, pag. 327; H. Grisar: »Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter. Rom beim Ausgang der antiken Welt«. Freiburg i. Br. 1901, Bd. I, Abb. 136; J. E. Weis-Liebersdorf, a. a. O., pag. 7; MHA pag. 65, Fig. 38.

1) Ob in diesem Zusammenhang das von V. Schultze beigezogene Fragment zu nennen ist (SchASt, pag. 258), vermögen wir nicht festzustellen. Es ist nur ein deutender Magier erhalten.

2) R. Grousset a. a. O., pag. 74, Nr. 80; SchDG pag. 13, Nr. 20.

3) Man vergleiche zu der Liegefigur die griechischen Grab-Totenmahlreliefs des vierten Jahrhunderts: Der Verstorbene ist auf eine Kline gelagert, anbetend nahen von einer Seite mehrere Figuren. »Katalog der Kgl. Museen Berlin. Beschreibung der Antiken Sculpturen«. Berlin 1897, pag. 312, Nr. 814 und pag. 313, Nr. 816; dann den Sarkophag mit Szenen aus dem Leben des Achilles im Kapitolinischen Museum aus dem ersten Viertel des dritten Jahrhunderts n. Chr.; W. Helbig: »Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom«. Leipzig 1899, 2. Aufl., Bd. I, pag. 278; das Thema auf etruskischen Tonsarkophagen des fünften Jahrhunderts; A. S. Murray: »Terracotta Sarcophagi Greek and Etruscan in the British Museum«. London 1898, pl. IX; dazu P. Bartolus: »Admiranda Romanorum Antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia«. Rom 1693, Taf. 3, 72, 74; G. Renard: »Album Archéologique«. Liège-Leipzig, Fig. 221; A. Baumeister a. a. O., Bd. I, pag. 509, Fig. 549, Tonsarkophag aus Caere pag. 511, Fig. 551. Steinsarkophag aus Chiusi. Über die Verbreitung des Motives in außerrömischem Gebiet vgl. J. Klein: »Grabmonumente aus Bonn«, in: »Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande«. Bonn 1886, Heft 81, pag. 96, Taf. III; J. Klinkenberg: »Die römischen Grabdenkmäler Kölns«, in: »Bonner Jahrbücher«. Bonn 1902, Heft 108, pag. 80, Taf. I. 8; E. Pfuhl: »Das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs«, in: »Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts«. Berlin 1905, Bd. XX, pag. 123, Abb. 20, 24, 25, 27, 28.

Tunika und ein über das Haupt gezogenes Pallium gekleidet. Den Kopf emporgerichtet, sieht sie nach dem kleinen Jesus, der zu ihr emporschaut und mit der rechten Hand nach ihr greift. Das Relief paßt in die Zeit nach 400.

Die Ravennatische Gruppe.

Aus dem Bereich der Ravennatischen Sarkophage haben auffallenderweise nur zwei Kompositionen ermittelt werden können.

1. Sarkophag in S. Giovanni Battista[1]) zu Ravenna (Abb. 28). Auf der geflochtenen Cathedra sitzt rechts die in Tunika und Pallium gekleidete Figur der Madonna. Ihre Füße ruhen auf einem Suppedaneum. Sie hält mit horizontal weit ausgestreckten Armen — man beachte den Parallelismus der Linien — den nackten Christusknaben frei auf dem Schoß, der seine beiden Hände auf die Goldschüssel von Magier I gelegt hat. Die Magier stürmen in dringlicher Hast heran. Geschenke: Goldstücke, Corona, Goldstücke. Wir setzen das Relief in die Mitte des vierten Jahrhunderts.

Abb. 28. Sarkophag-Relief in S. Giovanni Battista zu Ravenna.
(Nach W. Goetz.)

2. Sarkophag des Armeniers Isaak VIII. aus dem Jahre 643, ehemals in S. Vitale, jetzt im Königl. Museum[2]) zu Ravenna (Abb. 29). Links sitzt die Madonna mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Klappstuhl. Sie ist in eine eng anliegende Tunika und ein über den Kopf gezogenes Pallium gekleidet; sie hält mit beiden Händen den frei auf ihrem Schoß sitzenden nimbierten (☧) kleinen Jesus, der über der langen, bis auf die nackten Füße herabreichenden Tunika das Pallium trägt. In weitem Abstand folgen die Drei Magier in doppelt gegürteter und ausgezackter Tunika, mit flatternder Chlamys. Ihr Haar ist reich gelockt. Magier II sieht zu seinem Hintermann zurück. Die Geschenke bestehen aus zahlreichen Goldstücken, die auf flachen Schalen liegen. In der linken oberen Ecke der von zwei korinthischen Säulen und dorischem Kymation umrahmten Bildfläche ist der sechsstrahlige Stern sichtbar.

Um eine Übersicht über den gesamten Denkmälerbestand zu ermöglichen, wird eine statistische Zusammenstellung der behandelten Sarkophag-Reliefs willkommen sein.

---

1) W. Goetz: »Ravenna«. Leipzig 1901, pag. 83, Abb. 85.

2) Gar. tav. 311. 2; LM pag. 267, Nr. 65, Fig. 41; SchASt pag. 216, Nr. 27; C. Bayet: »L'Art Byzantin«. Paris 1886, pag. 82, Fig. 25; J. W. Appell a. a. O., pag. 27, Nr. 9, pag. 29; A. Krücke: »Der Nimbus und verwandte Attribute« in StZKA Heft 35, pag. 41; K. Goldmann: »Die Ravennatischen Sarkophage«, in StZKA Heft 47, pag. 46.

<table>
<tr><th>Aufbewahrungs-ort u. Abbildung</th><th colspan="8">Szenen der Schauseite (D = des Deckels)</th><th colspan="2">Seitenwände</th></tr>
<tr><td rowspan="2">1) Lateran-Museum G. 359. 1</td><td rowspan="2">Anbetung der Magier</td><td rowspan="2">Quellwunder</td><td>Defuncta</td><td rowspan="2">Opfer Abrahams</td><td rowspan="2">Bedrängung Moses</td><td rowspan="2">Daniel in der Löwengrube</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>Jonas ruhend</td></tr>
<tr><td rowspan="2">2) Lateran-Museum G. 358. 1</td><td>Einzug Christi in Jerusalem.</td><td>Speisewunder.</td><td>Defunctus.</td><td colspan="5">Durchzug durch das rote Meer</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>Quellwunder</td><td>Bedrängung Moses</td><td>Ansage der Verleugnung</td><td>Anbetung der Magier</td><td>Daniel</td><td>Adam und Eva</td><td>Opfer Abrahams</td><td>Noah</td></tr>
<tr><td rowspan="2">3) Vatikanisches Coemeterium G. 377. 1</td><td>Quellwunder.</td><td>Brotvermehrung.</td><td>Gefangennahme Petri</td><td>Orantin.</td><td>Adam und Eva</td><td>Opfer Abrahams</td><td>Auferweckung des Lazarus.</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>Anbetung der Magier</td><td>Arche Noah</td><td colspan="4">Jonas aus dem Schiff geworfen</td><td>Jonas ruhend</td></tr>
<tr><td>4) S. Gilles G. 385. 1</td><td>3 babylonische Jünglinge vor der Statue Nebukadnezars</td><td>2 Genien mit dem Titulus</td><td>Anbetung der Magier</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>5) Ravello G. 398. 10</td><td>Orantin</td><td>Quellwunder</td><td>Anbetung der Magier</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>6) Kathedrale Tolentino G. 303. 3</td><td>Petrus</td><td>Strigillae</td><td>Der Gute Hirte</td><td>Strigillae</td><td>Paulus</td><td></td><td></td><td></td><td>Anbetung der Magier</td><td>3 babylonische Jünglinge vor der Statue Nebukadnezars</td></tr>
<tr><td>7) S. Domingo le Reja in Toledo G. 369. 4</td><td>Auferweckung des Lazarus</td><td>Opfer Abrahams</td><td>Brotvermehrung</td><td>Orant</td><td>Adam und Eva</td><td>Anbetung der Magier</td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">8) Lateran-Museum G. 384. 6</td><td rowspan="2">D { Adam und Eva</td><td rowspan="2">Gesetzesempfang</td><td rowspan="2">Anbetung der Magier</td><td>Titulus.</td><td rowspan="2">Jonas aus dem Schiff geworfen</td><td rowspan="2">Jonas wird ans Land gespien</td><td rowspan="2">Quellwunder</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>Noah</td></tr>
<tr><td>9) Museum Kircherianum G. 398. 2</td><td>Defunctus</td><td>Prophetenfigur</td><td>Anbetung der Magier</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
</table>

10) Museum der Deutschen Nationalstiftung Rom. Wittig 20.	Anbetung der Magier	Noah	Titulus	Jonas ruhend	Jonas wird ans Land gespien	Jonas auf dem Meer				
11) Kapitolinisches Museum	Anbetung der Magier									
12) Basilika der hl. Nereus und Achillus in Domitilla	D { Inschrift	Anbetung der Magier								
13) Basilika der hl. Nereus und Achilleus in Domitilla	D { Taufe Christi	Anbetung der Magier								
14) Magazin bei S. Lorenzo fuori le mura	?	Einzug in Jerusalem	Verleugnung des Petrus	Anbetung der Magier						
15) Magazin bei S. Lorenzo fuori le mura	Anbetung der Magier	?								
16) Magazin bei S. Lorenzo fuori le mura	Opfer Abrahams	Anbetung der Magier	Jonas ruhend	Brotvermehrung	Lahmenheilung	Eva				
17) Villa Mattei in Rom	Anbetung der Magier									
18) Privatsammlung des Bischofs von Porto	Anbetung der Magier									
19) Lateran-Museum	D { Anbetung der Magier									
20) Arles S. Trophimes	Anbetung der Magier									

Aufbewahrungs-ort u. Abbildung	Szenen der Schauseite (D = des Deckels)								Seitenwände	
21) Sammlg. Révoil in Servanne Le Blant: »Étude«, pl. XXIX	Anbetung der Magier									
22) Kathedrale Ancona G. 326. 1	D { Anbetung der Magier	Titulus und 2 Genien	Gesetzes-empfang	David	Taufe Christi				Gesetzes-empfang. 2 Lehrfiguren. Opferung Abrahams	3 babyl. Jünglinge vor der Statue Nebukadnezars. Nebukadnezar auf dem Thron
23) Vatikanisches Coemeterium G. 334. 2	D { Statue Nebukadnezars	3 babylonische Jünglinge im Feuerofen	Titulus	Anbetung der Magier						
24) Krypta in S. Maximin G. 334. 3	D { Herodes. Bethlehemitischer Kindermord	Titulus	Anbetung der Magier							
25) Lateran-Museum G. 398. 5	Anbetung der Magier									
26) Museum der Deutschen Nat. Stiftung in Rom Wittig IV. 1	D { Jonas	Anbetung der Magier								
27) Museum Syrakus G. 365. 1	D { Quellwunder	Maria unter den Jungfrauen	Titulus	Anbetung der Magier						
28) Lateran-Museum G. 384. 5	Anbetung der Magier	Lehrfigur	Daniels Speisung	Defuncta: »Crispina«	Lehrfigur	Segnung der Speisen	Bedrängung Moses	Quellwunder		
29) Lateran-Museum RCR LXVII	Anbetung der Magier									

30) Sutri G. 380. 4	D { Anbetung der Magier	Anbetung der Hirten	Titulus mit 2 Genien	Jonas auf dem Meer	Jonas ruhend					
31) Museum Syrakus G. 365. 1	Christus mit Adam und Eva. 3 babyl. Jünglinge vor Nebukadnezars Statue	Verleugnung Petri. Wunder zu Kana	Die Blutflüssige. Anbetung der Magier	Gesetzesempfang. Lehrfigur	Clipeus. Adam und Eva	Opfer Abrahams. Einzug in Jerusalem	Blindenheilung	Speisewunder	Auferweckung des Lazarus	
32) Lateran-Museum	Anbetung der Magier									
33) Klosterhof S. Paolo fuori le mura	Anbetung der Magier									
34) S. Marcello am Corso G. 310. 3	Anbetung der Magier	Adam und Eva								
35) Museum Kircherianum	Anbetung der Magier									
36) Lateran-Museum G. 398. 3	D { Belebung der Totengebeine	Anbetung der Magier	Jonas auf dem Meer	Jonas ruhend						
37) Lateran-Museum G. 398. 4	Anbetung der Magier	Speisung Daniels in der Löwengrube	Propheten-Figuren							
38) Lateran-Museum G. 385. 2	D { Maske	Defuncta	Titulus	Anbetung der Magier	Maske					
39) Lateran-Museum Liell 31	Anbetung der Magier									
40) Louvre KGChK 96	Anbetung der Magier	Titulus	3 babyl. Jünglinge im Feuerofen							
41) Kathedrale zu Osimo G. 384. 7	Anbetung der Magier	Felswunder	Titulus	Arche Noah	Jonas wird aus dem Schiff geworfen	Jonas wird an das Land gespien				

Aufbewahrungsort u. Abbildung	Szenen der Schauseite (D = des Deckels)								Seitenwände	
42) Arles Musée Lapidaire G. 310. 4	Gesetzesempfang	Strigillae	Geburt Christi / Sternerscheinung	Strigillae	Opfer Abrahams					
43) Arles Musée Lapidaire G. 399. 1	Himmelfahrt Elias / Elisas Mantelwunder	Strigillae	Geburt Christi / Sternerscheinung							
44) Mailand S. Celso G. 315. 5	Geburt Christi	Sternerscheinung	Christus mit Paulus und Petrus	2 Frauen am Grab	Der ungläubige Thomas					
45) Arles S. Trophime G. 317. 4	Brotvermehrung. / Felswunder	Apostel. / Christus	Christus. / Orantin	Petri Verleugnung. / Blutflüssige	Blindenheilung. / Christus	Daniel. / Wunder zu Kana			Opfer Kains und Abels. / 3 babyl. Jünglinge vor der Statue Nebukadnezars	Anbetung der Magier. / Einzug Christi in Jerusalem
46) Lateran-Museum G. 365. 2	Erschaffung des Weibes. / Anbetung der Magier	Zuweisung. / Blindenheilung	Defuncti. / Daniel in der Löwengrube	Wasserwunder. / Ansage der Verleugnung	Speisewunder. / Bedrängung Moses	Auferweckung des Lazarus. / Quellwunder				
47) Villa Doria Panfili zu Rom	Hirtenszene	Anbetung der Magier	Titulus							
48) Ravenna S. Giovanni Battista Götz 85	Anbetung der Magier									
49) Ravenna National-Museum G. 311. 2	Anbetung der Magier								Auferweckung des Lazarus	Daniel in der Löwengrube

Abb. 29. Sarkophag des Armeniers Isaak VIII. im Königl. Museum zu Ravenna, 643.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

Es ist interessant zu sehen, welche Verbreitung unser Gegenstand vor allem im vierten Jahrhundert gefunden hat und in welchem gedanklichen Zusammenhang die Anbetung der Mithraspriester mit anderen Szenen steht. Die Grundstimmung des konstantinischen Zeitalters weht uns entgegen. Die Idee der wunderbaren göttlichen Errettung[1]) und Erlösung des Menschen, sie ist es, die recht eigentlich immer und immer wieder erklingt. Man hört an der Stätte des Todes den Triumphgesang des Christentums über die Antike, das in der wichtigen Epoche des vierten Jahrhunderts die Staatsreligion schlechthin geworden ist und seine errettende Hand auf den Erdball gelegt hat. Neben den transzendenten Ideen ist bereits die neue historisierende Tendenz wirksam.

Der »Hellenistische Typus« stellt sich auch in einer Reihe von Darstellungen dar, die man als rein orientalisch, syrisch-palästinensisch bezeichnen muß, zunächst auf der viel umstrittenen Sabina-Türe[2]) in Rom (Abb. 30). Das Relief mit unserem Thema nimmt allerdings eine einzigartige Stelle ein. Völlig neu und ohne gesicherte Analogien ist die Sitzfigur der Madonna. Sie thront in feierlichem Ernst hoch und erhaben auf einem sechsstufigen Podium, sitzt auf einem Klappstuhl und hält mit beiden Händen den an die Mutter sich anschmiegenden, bekleideten Knaben, dessen rechte Hand den drei Adoranten entgegengeführt ist. In der Hauptgruppe ein tiefes Schweigen. Im Gegensatz dazu die Dreiergruppe, die in lebhafter Bewegung gegeben ist. Auf ihren vorgenommenen Händen halten die Magier Schalen, die mit Goldstücken gefüllt sind. Auf der Schale des ersten Magiers ist ein Kreuz eingezeichnet. Die Figuren tragen mit Stickereien besetzte Beinkleider wie in dem durch und durch syrisch gefärbten Ambo von Saloniki und im Syrischen Etschmiadzin-Evangeliar. Dies Motiv, zusammen mit denen des Kreuzes und der strengen Auffassung der Madonna als »Theotokos«, weisen auf den syrischen Osten zurück. Als Zeit der Entstehung wird man sich für die Jahre 430—435, der engen Bauperiode der Sabina-Kirche, entscheiden müssen.

Aus dem Osten eingeführte Arbeit, wiederum dem syrisch-palästinischen Kunstkreis

1) Daraus erklärt sich auch die vereinzelt auftretende Gegenüberstellung mit der Szene der Drei babylonischen Jünglinge; vgl. Prudentius: »Apotheosis«, Vers 129 bei MSLIL, pag. 930; Cyprian: »Über die Einheit der Katholischen Kirche«, cap. 12; Chrysostomus Homilie IV.: »Von der Buße«, cap. 1; »Apostolische Constitutionen«, Buch V, cap. 7 und die Mozarabische Liturgie.

2) J. Strzygowski: »Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von Sta. Sabina in Rom«, in JPKS 1893, Bd. XIV, pag. 65; Joh. Wiegand: »Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom«. Trier 1900, pag. 64, Taf. XIII; O. Marucchi: »Eléments d'Archéologie Chrétienne«. Paris 1902, tom. III, pag. 189.

entstammend, ist auch das Alabaster-Relief auf der linken, vorderen Tabernakel-Säule in S. Marco zu Venedig aus dem Ende des fünften Jahrhunderts[1]). Zwei Szenen sind hier gegeben. Zunächst die Magier bei Herodes. Magier I sitzt vor einem Tisch mit Löwenfüßen, auf dem eine Kugel liegt. Magier II hält mit beiden Händen eine Rolle, in die er hineinblickt; Magier III deutet mit der Rechten auf den Stern, nach dem auch das Auge sieht. Dann folgt der Engel, mit der Rechten nach oben weisend und die Sitzfigur des Herodes; dessen eine Hand das Kinn stützt, während die linke auf dem Oberschenkel ruht. Das folgende Stück bringt die eigentliche Anbetung[2]). Die Madonna, die allein nimbiert ist, sitzt rechts auf einfachem, mit Kissen belegtem Stuhl, hinter dem die Figur des Joseph steht, der wie in dem gleich zu behandelnden »Syrisch-Byzan-

Abb. 30. Holz-Relief von der Sabina-Türe zu Rom, um 430.
(Nach Joh. Wiegand.)

tinischen Kollektiv-Typus« die rechte Hand an die Wange gelegt hat. Die Drei bartlosen Magier stehen vor dem bekleideten Christusknaben und bringen auf den orientalisch verhüllten Händen ihre Geschenke dar.

Hat man sich einmal in der Datierungsfrage der Tabernakel-Säule für das fünfte Jahrhundert entschieden, so muß man auch das Architrav-Relief des Nordportales der Westfassade mit den bekannten Evangelistensymbolen von S. Marco zu Venedig[3]) aus der Frühzeit des sechsten Jahrhunderts anschließen. Swarzenski hat, wenn ich nicht irre, zum erstenmal auf die stilistische Verwandtschaft hingewiesen, die ihm so stark erschien, daß er an das gleiche Atelier gedacht hat, dem übrigens auch die berühmte Elfenbeinpyxis mit dem lehrenden, jugendlichen Heiland zwischen den Aposteln und dem Opfer Abra-

1) F. Ongania: »La basilica di S. Marco in Venezia«. Venezia 1881, vol. VII, Taf. 327. IV. Z. 1 c; H. v. d. Gabelentz: »Mittelalterliche Plastik in Venedig«. Leipzig 1903, pag. 7, 32, 60.

2) F. Ongania vol. VII, Taf. 327. III; H. v. d. Gabelentz pag. 8.

3) F. Ongania vol. V, Taf. 57. I; H. v. d. Gabelentz pag. 33, dazu G. Swarzenski Rezension in: »Kunstgeschichtliche Anzeigen«. Innsbruck 1904, Jhrg. I, pag. 42.

hams im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin entstammt. Unser Thema ist unter einem Muschelbaldachin gegeben. Links die Sitzfigur der nimbierten Madonna auf dem Korbstuhl, die Füße auf dem Suppedaneum; mit beiden Händen hält sie den kleinen Jesus, dessen Kopf und Brust stark beschädigt sind. Magier I erscheint zum erstenmal in der gesamten christlichen Kunst bärtig. Er trägt die übliche Tracht, aber eine ausgezackte Tunika und bringt auf verhüllten Händen eine mit Goldstücken gefüllte Schale dar. Der zweite Magier ist wiederum bärtig. Nur aus Raumrücksichten sind der Kopf, die rechte Hälfte des Oberkörpers und der linke Arm gegeben, das Auge sieht aus der Bildfläche heraus. Der dritte, bartlos, eine Profilfigur, ist in die rechte Ecke eingeklemmt. Ob hier schon Magier I in beginnender Proskynese gedacht ist, wird sich schwer entscheiden lassen. Jedenfalls ist es ein Irrtum, wenn man annehmen wollte, daß die beginnende Proskynese im einfachen »Hellenistischen Typus«, ich betone es ausdrücklich, angeblich schon zwischen 687—701, wahrscheinlich aber zwischen 498—514 einsetzt; denn so frühzeitig wird das von Grisar entdeckte Email-Kreuz des Schatzes in Sancta Sanctorum [1]) zu Rom datiert. Nach unserem Dafürhalten, — ich werde darin durch O. Wulff-Berlin bestärkt, — kann das betreffende byzantinische Kreuz vor dem achten eher dem neunten Jahrhundert schon aus rein technischen Gründen nicht hergestellt worden sein. Wenn ich die Abbildung bei Grisar richtig buchstabiere, tragen Magier II und III bereits einen Kronenreif, aus dem sich die alte Mithrasmütze heraus entwickelt. Das wäre dann der Übergang zur eigentlichen Königs-Krone des zehnten Jahrhunderts.

4. Der Monzeser Ampullen-Typus oder der Zweite Syrisch-Hellenistische Typus.

Was gäben wir darum, wenn uns die Mosaiken der heiligen Stätten erhalten wären! Der fromme, christliche Sinn würde sich gestärkt fühlen, und der Kunstforscher, dem das »Ex Oriente Lux« im Ohre summt, hätte kräftigere Beweismittel an der Hand, um wieder einmal das rangliche Prae und das zeitliche Prius der orientalischen Kunst zu illustrieren; unendliche Perspektiven würden sich eröffnen. Soll denn wirklich das Schicksal, dem alles Irdische unterworfen ist, so grausam gewesen sein? Es ist wahr, kein Mosaik lebt mehr. Aber ein glücklicher Zufall hat gewollt, daß uns in den scheinbar unbedeutenden Ölampullen des Monzeser Domschatzes Erinnerungsbilder, gleichsam Kopien der verlorengegangenen Mosaiken gegeben sind. Eine Art Ansichtspostkarte aus dem sechsten Jahrhundert mit Grüßen aus dem heiligen Land! Warum hat denn der Papst Gregor I. der Longobardenkönigin Theodelinde die palästinensischen Fläschchen zum Geschenk gemacht? Wegen des heiligen mit der Kreuzreliquie zu Jerusalem in Berührung gebrachten Öls von den Gräbern der Märtyrer doch wohl nicht allein. Eine besondere Bedeutung muß dem bildlichen Schmuck auf den Vorder- und Rückseiten der Ampullen zukommen. Beliebige Bilder hat man auf ihnen wohl nicht wiedergeben wollen, und um selbständige Schöpfungen wird es sich nicht handeln; vielmehr, was der Gläubige, der Wallfahrer an den Stätten, wo Christus gelebt und gewirkt hat, ge-

---

1) H. Grisar: »Die Römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Meine Entdeckungen und Studien in der Palastkapelle der Mittelalterlichen Päpste«. Freiburg i. Br. 1908, pag. 62, 63, 76, Taf. II.

storben und auferstanden ist, im Bild verewigt sah[1]), daran sollte die Longobarden-Königin frischen Anteil haben.

Man muß den Akzent darauf legen, daß erst jüngst Joh. Reil bei der Aufstellung seines zweiten Kreuzigungs-Typus die Abhängigkeit der Monzeser Kreuzigung von Jerusalem sehr wahrscheinlich gemacht hat. Der Gedanke liegt nahe, daß auch für unser Bild ein ähnliches Verhältnis besteht. Um dieser Frage nachzugehen, steht keine andere Methode zur Verfügung, als zunächst einmal die literarischen Quellen reden zu lassen. Was überliefern die Pilgerberichte? Das aus ältester Zeit Vorhandene ist freilich ungenau und unzuverlässig. Wir übergehen auch den an anderer Stelle beigezogenen Bericht des Hieronymus über die Reise der h. Paula nach Jerusalem[2]). Um 440 spricht Eucherius von der bethlehemitischen, reich ausgeschmückten Krippe: »Ubi praesepe Domini, exornatum insuper argento atque auro, fulgenti cella ambitur«[3]); ebenso Antonius Martyr um 570[4]). Arkulf um 670 weiß bereits von der Ausschmückung der ganzen bethlehemitischen Höhle mit »kostbarem Marmor« zu berichten[5]). Epiphanias im achten Jahrhundert gibt genauere Angaben. Er sagt: »Unterhalb des heiligen Altares der Kirche ist eine Doppelhöhle gelegen; in dem östlichen Teile ist Christus geboren, im westlichen Teil ist die heilige Krippe. Die beiden Höhlen sind vergoldet und bemalt, dazu liegt auf der östlichen Seite der Brunnen, am Brunnen ist der Stern zu sehen, der die Magier geführt hat«[6]). In dem gegen die Bilderstürmer gerichteten Schreiben der drei Patriarchen und der Jerusalemer Synode vom Jahr 836 findet sich folgende wichtige Angabe: »In Bethlehem errichtete Helena die große Marienkirche und an der Außenseite gegen Westen ließ sie in Mosaik die Geburt Christi darstellen, eine Panagia mit dem Christuskind im Schoß und die Anbetung der Magier[7]). Als die Perser Syrien verwüsteten (614) und Jerusalem niederbrannten, traten sie in Bethlehem mit Erstaunen vor die Bilder der Magier in persischer Tracht, jener Sterndeuter, worin sie ihre Landsleute erkannten. Aus Achtung und Verehrung für ihre Vorfahren, die sie in diesen Bildern gleich noch lebend verehrten, verschonten sie die Kirche, welche noch heute besteht«[8]). Erst mit zunehmender Distanz sieht sich der Pilger ver-

---

1) Es ist gut, sich den Inhalt des Schreibens von Paula und Eustochius an Marcella im Gedächtnis einzuprägen: »Wer immer in Gallien der Vornehmste ist, eilt an die heilige Stätte. Der vom Festland unseres Erdkreises getrennte Britanne verläßt das Abendland und sucht die Plätze auf, die ihm bisher nur durch den Bericht der Heiligen Schriften bekannt waren. Wozu sollen wir aufzählen die Armenier, Perser, die Völker Indiens und Äthiopiens und außerdem das an Mönchen so reiche Ägypten, auch Pontus, Kappadozien, Cölesyrien, Mesopotamien und alle die Scharen von Pilgern aus dem Morgenland, die zu diesen Städten eilen und ein Muster der verschiedensten Tugenden uns vor Augen stellen«, bei ThBK Bd. I, pag. 292.

2) Bd. I, pag. 21; Bd. II, pag. 21; T. Tobler-A. Molinier: »Itinera Hierosolymitana et Descriptiones Terrae Sanctae« a. a. O., pag. 33.

3) T. Tobler-A. Molinier pag. 53.

4) T. Tobler-A. Molinier pag. 107.

5) T. Tobler-A. Molinier pag. 169.

6) B. Nihusius: »Leonis Allatii Symmicta, sive Opusculorum, Graecorum et Latinorum, Vetustiorum ac Recentiorum libri duo«. Coloniae Agrippinae 1653, pag. 52.

7) I. Σακκελιων: »Πατμιακή Βιβλιοθήκη«. Ἀθηνησιν 1890, pag. 30: »Τὴν ἁγίαν κριστοῦ γέννησιν καὶ τὴν Θεομήτορα ἐγκόλπιον φέρούσαν τὸ ζωοφόρον βρέφος καὶ τὴν τῶν μάγων μετὰ δώρων προσκύνησιν«; vgl. StHKK pag. 92.

8) Ch. Bayet: »Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes«. Paris 1879, pag. 123, dazu J. P. Richter

anlaßt, genaue Reisebeschreibungen zu geben. Der russische Abt Daniel hat in den Jahren 1113—1115 eine Pilgerfahrt ins heilige Land unternommen[1]). Von Jerusalem ist er nach Bethlehem gewandert. Er tritt ein in die heilige Grotte, in der Maria Christus, unsern Gott, geboren hat. »Über der Grotte ist eine große Kirche gebaut, gewölbt, mit Blei bedeckt und inwendig ganz mit Mosaik verziert. Unter dem großen Altar liegt die Höhle, sie ist schön gestaltet und hat zwei Türen; von ihnen aus steigt man auf sieben Stufen hinab. Tritt man durch die östliche Türe ein, so ist unten links die Stelle, an der Christus geboren worden ist; es steht ein Altar da, an ihm finden liturgische Feiern statt; gegenüber an der Westseite ist die Krippe des Herrn, über ihr ein Dach aus Stein. In diese Krippe ist Christus unser Gott gelegt worden, in Lappen gewickelt. Die ganze Höhle war mit Mosaik ausgelegt und ist schön gepflastert. Im Süden der Geburtsstätte Christi befindet sich im Gebirge eine große Höhle, in ihr lebte Maria zwei Jahre mit Christus und mit Joseph; in diese Höhle kamen die Magier mit Geschenken und beteten das Kind an. Es ist dieselbe Höhle, von der aus Christus mit Maria und Joseph nach Ägypten floh«. Endlich Phokas[2]) 1185. Was er gesehen, ist folgendes. Er ist in die Höhle eingetreten, betrachtet die Geburtsstätte Christi und begreift, daß diese Höhle eine Königsburg geworden ist: »Καὶ ὡς ἐν θρόνῳ τοῖς παρθενικοῖς κόλποις τὸν βασιλέα καθήμενον καὶ χόρους ἀγγέλων περικυκλοῦντας βλέπω τὸ σκήλαιον, καὶ τὰ δῶρα τοὺς Μάγους δωροφοροῦντας τῷ βασιλεῖ«. Durch καὶ verbunden werden drei Motive genannt, der auf dem Schoß der Jungfrau thronende Christusknabe[3]), Engel und die huldigenden Magier. Das ist eine so ähnliche Gruppierung wie auf unseren Monzeser Ampullen, daß man wohl diese relativ späten Angaben verwerten darf.

Es läßt sich also literarisch feststellen, daß nach Epiphanias im achten Jahrhundert Gemälde, d. h. Mosaiken in der Geburtshöhle vorhanden gewesen sind. Welche Szenen dargestellt waren, das können wir uns selbst beantworten. Die Geburt Christi, die Hirtenverkündigung, die Magieranbetung, keine von ihnen wird gefehlt haben. Die literarische Überlieferung gibt freilich keinen weiteren und höher hinaufreichenden Aufschluß. Wo sie versagt, setzt die Kunst mit einer befreienden Antwort ein. Indem wir uns jetzt schon den Bildinhalt der drei hier wiedergegebenen Ampullen einprägen, wollen wir vor ihrer Analyse folgende Erwägungen anstellen. Man wird gleich sehen, worauf es ankommt. Es ist an sich ganz richtig, wenn J. Smirnow den Prototyp der Ampullen im Mosaik der Basilika von Bethlehem erkennen möchte, die als Stiftung der heiligen Helena angesehen wird und unter Justinian restauriert worden ist. Es bleibt freilich zu bedenken, worauf O. Wulff bereits aufmerksam gemacht hat, daß gerade die Angabe des Synodalschreibens vom Jahr 836 in einem Punkt zu den Ampullen nicht ganz stimmt; denn in ihm wird die Hirtenverkündigungs-Szene, ein integrierender Bestandteil der

---

Rezension in RKW 1880, Bd. III, pag. 80; D. Ainalow: »Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst. Untersuchungen auf dem Gebiet der frühbyzantinischen Kunstgeschichte«. St. Petersburg 1900, pag. 61, dazu O. Wulff Rezension in RKW 1903, Bd. XXVI, pag. 35, 51.

1) A. Leskien: »Die Pilgerfahrt des russischen Abtes Daniel ins Heilige Land 1113—1115. Aus dem Russischen übersetzt«, in: »Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins«. Leipzig 1884, Bd. VII, pag. 39.

2) B. Nihusius a. a. O., pag. 41.

3) Man lese auch die Lobrede des Bischofs Choricius von Gaza (sechstes Jahrhundert), die eine Beschreibung der Fresken der Sergiuskirche in Gaza enthält. Die Anbetung der Magier wird nicht erwähnt bei Joh. Fr. Boissonade: »Choricii Gazaei orationes declamationes fragmenta«. Parisiis MDCCCXLVI, pag. 86 und 92. Man achte auf den Bildzusammenhang mit Jerusalem!

Ampullen, außer acht gelassen. Die Klarlegung des Problems kann sich auf folgende Weise vollziehen. Zunächst hat man in unserem Fall wohl nicht einen Prototyp, sondern drei Prototypen anzunehmen, weil dreimal die Magiergeschichte auf den Ampullen gegeben ist. Es existiert freilich nur ein Dispositionsschema, aber es bestehen innerhalb desselben Unterschiede. Der Prototyp für Ampulle III ist wohl das von Epiphanias und Daniel erwähnte, von Phokas mit Benutzung des Choricius genauer beschriebene Apsismosaik der Geburtshöhle zu Bethlehem. Für Ampulle I mag ein weiter nicht genanntes Innenmosaik der Basilika von Bethlehem, für Ampulle II etwa das beglaubigte Mosaik in einer καμάρα der Anastasiskirche zu Jerusalem[1]) ikonographische und formale Vorlage gewesen sein. Das supponierte, im Synodalschreiben erwähnte Mosaik an der Westfassade der Marienkirche zu Bethlehem ist unter den Ampullen selbst nicht mehr auffindbar, aber, wenn nicht alles trügt, hat es sich in einer Reihe von Reliefdarstellungen und last not least im Etschmiadzin-Evangeliar erhalten. Hiervon wird ausführlich die Rede sein.

Abb. 31. Monzeser Ampulle I, um 590.
(Nach einer Originalaufnahme von P. Tremolada in Monza.)

Fragen wir jetzt, wie ist die Magiergeschichte auf den drei Monzeser Ampullen komponiert?[2]) Ampulle I (Abb. 31). Es ist eine volle Flächenfüllung erzielt, die Figuren sind eng zusammengeschoben. In der Mitte des Medaillons erscheint die Sitzfigur der nimbierten Madonna in strenger Vorderansicht, ruhig und feierlich. Die Stimmung des Kopfes hat etwas von der eines Kultbildes. Die Madonna ist in eine lange, bis auf die beschuhten Füße reichende Tunika und in einen kürzeren Mantel, der als Kopftuch die Stirne zur Hälfte bedeckt, gehüllt. Der Thron mit breitem Kissen hat gedrehte Füße, seine Rücklehne besteht aus zwei durch Netzwerk verbundenen und nach oben durch eine konkave Leiste abgeschlossenen Vertikalstäben. Auf dem mütterlichen Schoße sitzt der nimbierte kleine Jesus. Er segnet mit der Rechten; die langgestreckten Arme der Mutter halten ihn. Zu Seiten des Thrones sind zwei Dreiergruppen formiert. Links das »Hintereinander« der Stehfiguren der Magier, die mit beiden Händen goldgefüllte Schalen tragen. Rechts vom Thron in symmetrischer Anordnung

---

1) Joh. Reil a. a. O., pag. 49.

2) A. Fr. Frisi: »Memorie Storiche di Monza e sua Corte«. Milano 1794, tom. I, pag. 26, tav. IV; Car. tav. 434. 1; X. Barbier de Montault: »Inventaires de la Basilique Royale de Monza«, in: »Bulletin monumental«. Paris 1880, tom. VIII, pag. 464; Joh. Ficker: »Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst«. Leipzig 1887, pag. 138; SchASt pag. 302; KGChK Bd. I, pag. 524, Fig. 425; A. de Waal: »Kleinere Mitteilungen«, in RQ 1896, Jhrg. X, pag. 244; A. de Waal: »Andenken an die Romfahrt im Mittelalter«, in RQ 1900, Jhrg. XIV, pag. 53; Joh. Reil pag. 47. Die Inschriften lauten: »ΕΛΑΙΟΝ ΞΥΛΟΥ ΖΩΗΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΧΥ ΤΟΠΩΝ«, und: »ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΣ«.

die Drei stehenden Hirten; die Figur links hat einen Stab in der Linken und deutet, zu II blickend, mit der Rechten auf den Stern. Die im Rücken gesehene Mittelfigur wendet sich zu der äußersten rechten Profilfigur[1]). Über dem trennenden Streifen schweben zwei nimbierte Engel in langem, flatternden Gewand, sie halten ein Medaillon mit dem achtstrahligen Stern[2]). Über diesem das Kreuz. Wir möchten das »Übereinander« der beiden Motive in folgender Weise erklären. Antonius Placentius erzählt: »Wenn das Heilige Kreuz zur Anbetung aus seinem Cubiculum hervorgeht und in das Atrium kommt, wo ihm die Ehrerbietung erwiesen wird, zur selben Stunde erscheint ein Stern am Himmel und bewegt sich hin über den Ort, wo das Kreuz ruht, und während der Kreuzanbetung steht er darüber; und man bringt wunderkräftiges Öl in die Ampullen hinein. Wenn das Kreuzesholz die Öffnung der Ampulle berührt, dann fließt das Öl heraus, und wenn sie nicht rasch geschlossen wird, fließt sie ganz über. Wenn das Kreuz an seinen Platz zurückkehrt, kehrt auch der Stern um; wenn es verschlossen ist, scheint der Stern nicht mehr«[3]). Endlich ist unterhalb des zweiten Hauptquerstreifens die Herde dargestellt; die drei Lämmer und der Schäferhund sind in frischer, naturalistischer Weise behandelt.

Abb. 32. Monzeser Ampulle II.
(Nach einer Originalaufnahme von P. Tremolada in Monza.)

Abb. 33. Monzeser Ampulle III.
(Nach einer Originalaufnahme von P. Tremolada in Monza.)

1) Die Photographie Pietro Tremoladas in Monza ist immer noch nicht scharf genug. Der Fortschritt gegenüber der Stillosigkeit der Garruccischen Abbildungen ist aber groß. Es tut dringend not, baldigst an die Publikation der Monzeser Ampullen zu gehen. Vielleicht wird es mir ermöglicht!

2) Noch heute schimmert der Sonnenstern à la Monza in der Apsis der Geburtskirche zu Bethlehem durch den Kalkbewurf hindurch.

3) Joh. Reil a. a. O., pag. 51.

Ampulle II (Abb. 32) ist leider in sehr fragmentarischem Zustand erhalten[1]). Die entscheidenden Partien der Hauptgruppen sind ausgebrochen, bezw. beschädigt. Die Komposition ist, soviel sieht man, reich an Bewegungsmotiven. Die nächtliche Landschaft wird plötzlich von einem wunderbaren Licht erhellt, welches bei den Drei Hirten eine Panik verursacht, die sich auch ihrer Herde bemächtigt.

Ampulle III (Abb. 33). Magier I wird zum erstenmal als Kniefigur[2]) gegeben, und die Drei Magier sind zum zweitenmal im Lebensalter differenziert. Das sind die beiden Haupttatsachen, die es sich einzuprägen gilt. Der knieende Magier trägt einen stärkeren Bart als der auf dem Grund stehende Glaubensgenosse mit der flatternden Chlamys, auch sein Hintermann ist bartlos. Auf flachen Schalen tragen sie Goldstücke. Die bei Ampulle I noch zusammengenommene Engelgruppe ist gelöst. Die zwei schwebenden, nimbierten Engel mit dem Stab in der einen Hand weisen mit der andern auf den achtstrahligen Stern. Der nimbierte Christusknabe trägt in der Linken das Evangelienbuch, die Rechte ist zum Segen erhoben. Zur Linken des kleinen Jesus die drei Hirten. Die rechte Eckfigur sitzt, die linke deutet mit der Rechten nach dem Stern, der Zweite ist in voller Erregung. In dem unteren Querstreifen ist wiederum die Herde sichtbar, neun Tiere, Lamm, Steinbock und Hund.

Von hier aus läßt es sich wohl verstehen, wenn wir in einem Atem mit den Monzeser Ampullen, den Mosaiken der heiligen Stätten, auch das berühmte kurz nach der Mitte des sechsten Jahrhunderts entstandene Mosaik an der nördlichen Oberwand des Mittelschiffes in S. Apollinare Nuovo[3]) zu Ravenna nennen (Abb. 34). Bei aller Verschiedenheit liegen doch einige charakteristische Vergleichungspunkte vor, vor allem in der Gruppe der Madonna mit Kind. Setzen wir sie in Beziehung zu Ampulle III und vergegenwärtigen wir uns zuvörderst, daß namentlich in der Magiergruppe[4]) bei der

1) Gar. tav. 433. 7.

2) Gar. tav. 433. 9; Ansatz zu dem Motiv der Proskynese im Moses-Relief des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin 2 A und in der Syrischen Bibel von 586. Die reine Proskynese: 1. in der Szene des Jehovah anbetenden Moses in S. Cosma e Damiano, Gar. tav. 144. 1. 2. im Mosaik der Portallünette der Sophienkirche zu Konstantinopel, wo ein bärtiger Kaiser Phokas (?) (602—610) Christus anbetet; vgl. J. Strzygowski: »Das Berliner Moses-Relief«, a. a. O., pag. 70; WGK Bd. II, pag. 67. Zu dieser byzantinischen Sitte C. Sittl a. a. O., pag. 160; H. Leclercq: »Ampoules«, in CDACh Paris 1904, Fasc. VI, pag. 1742, Fig. 460.

3) J. P. Richter: »Die Mosaiken von Ravenna«. Wien 1878, pag. 65: »Die Magier sind vom Scheitel bis zur Zehe Produkte eines modernen Mosaizisten«. Auch die Namen und das Attribut »Sanctus« sind heterogen; Gar. tav. 244; KGChK Bd. I, pag. 433, Fig. 332. Nach dem Pontifikalbuch kann es nicht zweifelhaft sein, daß Bischof Agnellus (553—66) Apsis und Wände der Basilika mit Mosaiken schmückte; Ch. Diehl: »Justinien et la Civilisation Byzantine au VIe siècle«. Paris 1901, pag. 89; E. K. Redin: »Die Mosaiken der Kirchen von Ravenna«. St. Petersbug 1896, dazu J. Strzygowski Rezension in: »Deutsche Literatur-Zeitung«. Leipzig 1898, Jhrg. XIX, Nr. 3, pag. 129; R. weist nach, daß die Mosaiken von Ravenna aus dem fünften bis siebenten Jahrhundert in nächster Beziehung zur Denkmälerwelt der östlich-byzantinischen Kunst stehen; J. Strzygowski: »Die byzantinische Kunst«, in BZ 1892, Bd. I, pag. 61. Man beachte die Vierergruppe der Engel, den den Thron umstehenden Hofstaat. Im Evangelium Pseudo-Matthaei cap. XIII heißt es: »Quem circumdederunt angeli nascentem et natum adoraverunt«, bei C. Tischendorf a. a. O., pag. 77; Choricius kennt ein sehr ähnliches Motiv, er sagt: »Περιέστηκε δὲ χορὸς ἀμφοτέρωθεν εὐσεβής«. Das weist also wiederum nach dem Heiligen Land!

4) Diese Gruppe allein kehrt in Ravenna noch einmal auf dem Gewand der Kaiserin Theodora in dem Mosaik von S. Vitale um 550 wieder; vgl. ***: »Mosaiques de l'Eglise Saint-Vital de Ravenne«, in: »Revue Archéologique«. Paris 1850, vol. VII, part. I, pag. 351; Gar. tav. 264. 2; ChB pag. 492. 47; E. Reusens: »Eléments d'Archéologie Chrétienne«. Aix-La-Chapelle 1885, tom. II, pag. 273; KGChK Bd. I, pag. 443; StOR pag. 114.

Abb. 34. Mosaik in S. Apollinare zu Ravenna, um 555.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

wiederholten Restauration starke Willkürlichkeiten sich breit gemacht haben. Unser Ravennate mag die palästinischen Mosaiken genau gekannt haben, doch hat er sie in seinem Sinn selbständig verwertet. Man hätte damit wiederum eine Beziehung zum Orient statuiert. Allein ohne den konstantinopolitanischen Einfluß, der nachgerade festen Fuß in Ravenna gewonnen hat, und ohne das Eindringen des byzantinischen Hofzeremoniells wird man sich die Entstehung der ravennatischen Komposition nicht denken wollen. Welches sind nun die Analogien? Die nimbierte Madonna ist als reine Frontalfigur genommen. Den Kopf emporgerichtet, sieht sie in zeremoniösem Ernst gerade aus der Bildfläche heraus. Sie hat das in strenger Vorderansicht gegebene, nimbierte Kind

Abb. 35. Gold-Enkolpion im Tschinili-Kiosk zu Konstantinopel.
(Nach einer Originalaufnahme des Museums-Photographen.)

vor sich auf dem Schoß, das in der linken Hand das »Evangelium« trägt, während die Rechte den Magiern entgegengeführt ist. Der Hals der Mutter ist durch das Pallium nicht bedeckt. Die Madonna sitzt auf dem mit dem Wulstkissen bedeckten Thron, dessen Rücklehne netzartig behandelt ist. (Man achte auf die Partie neben der rechten Schulter!). Die beschuhten Füße sind auf dem Thron weit auseinander gesetzt. Die Stützen des Thrones haben rechts und links ein durch drei Knopfreihen gebildetes Feld. Endlich ist auch der Tunika-Gürtel bei den Magiern knopfartig behandelt.

Abb. 36. Mittelstück der Syrischen Marientafel in der Sammlung Crawford zu London, um 550.
(Nach J. Strzygowski.)

Abb. 37. Elfenbein-Relief im Britischen Museum zu London, nach 550.
(Nach O. Dalton.)

Diese unverkennbar gemeinsamen Züge können wohl kaum auf Zufall beruhen. Gibt man das zu, dann hat man damit sich den palästinensischen Einfluß zugestanden.

Aus dem Kunstkreise der Monzeser Ampullen stammt auch das 1882 zu Adana in Kilikien gefundene Gold-Enkolpion des beginnenden siebenten Jahrhunderts im Tschinili Kiosk[1]) zu Konstantinopel (Abb. 35). Exz. Hamdi-Bey hat mir das wertvolle Stück in photographischer Wiedergabe für meine Publikation zur Verfügung gestellt. Auch hier ist eine Synthese der Hirten- mit der Magierszene gegeben, wenngleich Hirte und Magier links von der Sitzfigur der Madonna sichtbar sind. Die nimbierte

1) J. Strzygowski: »Byzantinische Denkmäler«, a. a. O., Bd. I, pag. 102, Taf. VII.

Maria thront rechts auf der Ampullen-Kathedra, der Knabe segnet die Drei bärtigen Magier; der durch die Sternerscheinung erschreckte Ampullen-Hirte kehrt wieder, desgleichen das Motiv des Hundes. Wer ist die sitzende Frau links? Ich vermute, die Madonna aus der darüber dargestellten »Geburt Christi«.

Es ist bereits bemerkt worden, daß das supponierte, im Synodalschreiben erwähnte Mosaik an der Westfassade der Marienkirche zu Bethlehem unter den Monzeser Ampullen nicht mehr auffindbar sei, daß es sich aber u. E. in einer Reihe von höchst bemerkenswerten Kompositionen erhalten habe. Es kommen in Betracht:

1. Das Elfenbein-Relief der Sammlung Crawford zu London, um 500.
2. Das Elfenbein-Relief im Britischen Museum, erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts.
3. Die Elfenbein-Pyxis im K. K. Münz- und Antikenkabinett zu Wien, erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts.
4. Die Syrische Miniatur am Schluß des Etschmiadzin-Evangeliars, um 550.
5. Die Randminiatur des Etschmiadzin-Evangeliars im armenischen Text vom Jahr 989.

Die Marientafel in der Sammlung Crawford[1]) gibt im Mittelfeld die Magier- und die Geburtsgeschichte untereinander (Abb. 36). Man sieht in der monumental aufgebauten Komposition unter einem rechts und links auf Spiralsäulen ruhenden Muschelbaldachin die Madonna in reiner Frontalansicht. Das Motiv des runden Gesichtes mit den gequollenen Backen, dem kleinen Mund und den großen, stark hervortretenden Augen greift auf die koptische Kunst zurück. Die Madonna ist in eine lange, oben am Hals rechtwinkelig ausgeschnittene, gemusterte Tunika und ein kürzeres gemustertes, gleichzeitig als Kopftuch dienendes Pallium gekleidet. Die beiden auffallend weit auseinander gesetzten Füße ruhen auf einem Suppedaneum. Der Thron mit Wulstkissen, dessen Rücklehne sich im Bogen um das Haupt Marias zieht, wird von zwei spindelartig gedrehten Füßen getragen. Auf ihrem Schoß sitzt der von den langgestreckten Armen der Mutter gehaltene kleine Jesus, mit der Rechten segnet er. Rechts und links zwei Zweiergruppen in symmetrischer Anordnung. Links die Figur des stehenden, bärtigen, auf verhüllten Händen ein unerkennbares Geschenk darbringenden Magiers. Neben ihm auf dem Reliefgrund der wegweisende Sternengel (vgl. »Orientalischer Typus«); zur Linken der Mittelfigur die bartlosen Magier II und III. In dem unteren, durch einen Querstreifen mit dem charakteristischen Thebaïschen Knopfmotiv von der Hauptszene getrennten Feld sieht man links die Kindbetterin, neben ihr den bärtigen Hirten mit dem Pedum und der hoch erhobenen Rechten. Es folgt die hochgestellte Krippe mit dem Neugeborenen und den legendären Tieren, zu Füßen der Krippe die stehende Salome mit der verdorrten Hand[2]). Wir setzen die Komposition in die Mitte des sechsten Jahrhunderts und lassen sie im Gegensatz zu J. Strzygowski nicht in der Thebaïs, sondern in Syrien entstanden sein.

In welch nahem Zusammenhang mit der Crawfordtafel das wohl kurz darauf ge-

---

1) J. Strzygowski: »Zwei weitere Stücke der Marientafel zum Diptychon von Murano«, in BZ 1899, Bd. VIII, pag. 678; StHKK pag. 86, Abb. 63.

2) Als Quelle kommen in Betracht: »Protevangelium Jacobi«, cap. XVIII und »Historia de Nativitate Mariae«, cap. XIII. Die Legende erzählt, die Hebamme Salome habe an die jungfräuliche Geburt nicht geglaubt und sich daher persönlich überzeugen wollen. Bei der Untersuchung der Kindbetterin sei daher die Hand verdorrt, dann aber wieder durch die Berührung der Windeln Christi geheilt worden.

arbeitete Elfenbeinrelief des Britischen Museums steht[1]), wird aus der beigegebenen Abbildung ohne weiteres ersichtlich werden. Die Varianten sprechen für sich selbst (Abb. 37).

Was hier untereinander dargestellt ist, wird in der syrischen Elfenbein-Pyxis zu Wien[2]) wohl aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts aus Raumrücksichten neben-

Abb. 38—41. Syrische Elfenbein-Pyxis in der Sammlung des Mittelalters zu Wien, um 550.
(Nach einer Originalaufnahme des Museums-Photographen.)

1) O. Dalton: »A Panel from an Ivory Diptych in the British Museum«, in: »Society of Biblical Archaeology«. London 1904, vol. XXVI, pag. 209.

2) E. v. Sacken: »Zwei vormittelalterliche Elfenbeinbüchsen im K. K. Münz- und Antiken-Cabinete«, in KKCC 1876, Neue Folge, Jhrg. II, pag. 48; SchDG pag. 120. Daß die

einander gegeben (Abb. 38—41). Man sieht wiederum die Frontalfigur der Madonna in Tunika und Pallium mit weit auseinandergestellten Füßen auf dem Thron sitzen. Sie hält mit beiden stark gekrümmten Armen den auf der Schoßmitte sitzenden Christusknaben, der die Rechte segnend erhebt und in der Linken offenbar die Schriftrolle getragen hat. Von rechts nahen die Drei, dem Alter nach wohl unterschiedene Magier in dringlicher Hast. Magier I bringt eine Deckelbüchse, Magier II eine mit Goldstücken besetzte Schale, (perspektivisch falsch gegeben, was nebeneinander gehört, ist übereinander), Magier III eine Pyxis. Links von dem Hauptmotiv sehen wir den hohen Steinkrippenbau, auf den der vom mütterlichen Schoß genommene, segnende Christusknabe in Tunika und Pallium gelegt ist. Vor der Krippe die Kniefigur der Salome im Profil nach rechts, die rechte verdorrte Hand wird von der linken umfaßt. Bei den herkömmlichen Krippentieren sind die stark hereingenommenen Köpfe als ein spezifisch alexandrinisch-ägyptisches Merkmal beachtenswert[1]). Links neben der Krippe die Sitzfigur der Madonna. v. Sacken hat in ihr den bärtigen Joseph sehen wollen. Die Madonna trägt Tunika und Pallium, der Kopf en face, der linke Arm ist aufgestützt, die Rechte ruht auf der Brust. Wer die Stehfigur neben dem Adler sein soll, ist schwer zu sagen. Ein Hirte kann es nicht sein, dagegen spricht schon die Gewandung; der wegweisende Sternengel? Dann hätte er seinen üblichen Platz nicht inne, auch müßte er im siebenten Jahrhundert mit Flügeln dargestellt sein. Vielleicht ist an eine Begleitfigur der Madonna zu denken.

Einen engen Anschluß an die Monzeser Ampullen, vor allem im Typus der thronenden »Theotokos« — J. Strzygowski hat den Beweis schon gegeben — verrät auch die syrische Miniatur am Schluß des Etschmiadzin-Evangaliars[2]) um 550 (Abb. 42). Man sieht in der Mitte der Bildfläche eine von zwei korinthischen Säulen mit zurückgezogenen Vorhängen gestützte Nischenarchitektur. Unter dem Muschelbaldachin sitzt die Madonna in reiner Frontalität. Ihre Füße ruhen auf einem mit Edelsteinen verzierten Suppedaneum. Mit der hochgenommenen rechten Hand und der tief unten zugreifenden linken hält sie ein Medaillon, das als Folie für den einfach nimbierten Christusknaben dient. Der kleine Jesus, wiederum en face gegeben, hat in der Linken die Evangeliumrolle, die geöffnete Rechte hängt herab. Rechts und links vom Hauptmotiv zwei Zweiergruppen. Magier II in schwarzem Bart neben dem bartlosen Magier III, rechts die Figur des nimbierten wegweisenden Sternengels, neben ihm der älteste Adorant in langem, weißem Bart und gleicher Kniebeuge. Beachtenswert ist die Beinstellung der Magier, die Fersen sind zusammengeschlossen und gehoben; dann die Art, wie die eine verhüllte Hand die Platte trägt, während die andere frei zugreift, so daß Daumen und Zeigefinger von einander abstehen.

Hieran anschließend ist endlich die Randminiatur des Etschmiazin-Evangeliars im armenischen Text vom Jahr 989 zu nennen[3]). Der Kalligraph hat die Schlußminiatur aufgenommen, aber inhaltlich wesentlich vereinfacht.

Klein-Plastik vor allem in Syrien blühte, ist auch literarisch beweisbar; man lese Gregors von Nyssa Lobrede auf Theodor bei MSG XLVI, pag. 737, dazu ThBK Bd. II, pag. 493; Eusebs »Historia Ecclesiastica«, lib. X, cap. 4; Choricius a. a. O., pag. 116, 119.

1) StHKK pag. 21, Abb. 14; pag. 26. Abb. 16; pag. 29, Abb. 17.

2) J. Strzygowski: »Das Etschmiadzin-Evangeliar«, in: »Byzantinische Denkmäler«. Wien 1891, Bd. I, pag. 24, 69, 74, Taf. VI.

3) Der Text lautet nach der Übersetzung meines armenischen Freundes Dr. Missak Khostikian aus Van: »Du sollst seinen Namen Jesus nennen; denn er wird sein Volk von seinen Sünden befreien. Sein Name ist Jesus. Als Jesus geboren war in der jüdischen Stadt Bethlehem in den Tagen des Königs Herodes, da kamen Magier aus dem Morgenland«.

Hat man einmal in dieser Entwickelung das Ravenna-Mosaik genannt, so wird es auch erlaubt sein, an letzter Stelle das schwer einzuordnende Mosaik am Triumphbogen der Basilika S. Maria Maggiore in Rom[1]) aus der Regierungszeit des Papstes Sixtus III. (432—448) zu behandeln (Abb. 43). Wie ein byzantinischer Fürst, unnahbar und in einem feierlichen Schweigen sitzt der nimbierte Christusknabe auf einem Goldedelsteinthron. Über dem Haupt des Erlösers strahlt der Stern. Vier nimbierte Engelfiguren umstehen, wie in Ravenna, den Thron. Rechts sitzt die im ephesinischen Konzil des Jahres 431 offiziell zur »Theotokos« proklamierte Maria. Die linke Sitzfigur hat zu mannigfachen Deutungen Anlaß gegeben. Um eine Hofdame (Garrucci), die Ecclesia oder eine Sibylle wird es sich nicht handeln[2]). Wilpert meint, in den beiden Frauen sei zweimal Maria, einmal als Virgo, das andre Mal als Genetrix gegeben[3]). Die Frage ist wohl leichter zu lösen. Hier haben wieder einmal die unheilvollen Hände des Restaurators gewütet. Wenn man den alten Stich bei Joh. Ciampini aus dem Jahre 1690 prüft[4]), so sieht man eben links eine Stehfigur. Wir vermuten sehr stark, daß dieser Mithraspriester III ist, der aber wegen seines eigentümlichen Platzes von dem modernen Mosaizisten nicht mehr verstanden worden ist[5]). Die Dreizahl im Sinn der Ausschließlichkeit steht ja fest. Man vergleiche nur damit die benachbarte Audienzszene bei Herodes. Magier III soll eben aus einem anderen Weltteil, wie seine beiden Glaubensgenossen,

Abb. 42. Syrische Miniatur am Schlusse des Etschmiadzin-Evangeliars, um 550.
(Nach J. Strzygowski.)

1) ChB pag. 490; Gar. tav. 213; RFE tom. I, pag. 67, pl. XXI; RFSV tom. II, pl. LXXXV; A. de Waal: »Der Weihnachts-Cyklus auf einem Gemälde des V. Jahrhunderts«, in: »Organ für Christliche Kunst«. Köln 1872, Jhrg. XII, pag. 6.

2) W. Smith-S. Cheetham: »A Dictionary of Christian Antiquities«. London 1875, vol. I, pag. 84; A. de Waal: »Nachtrag über die Apokryphen in der Altchristlichen Kunst«, in RQ 1887, Jhrg. I, pag. 274; G. Stuhlfaut: »Die Engel«, a. a. O., pag. 208. — Nach welchen Prinzipien stellenweise restauriert wird, kann man sehen, wenn man jetzt den Chor von S. Vitale zu Ravenna betritt.

3) J. Wilpert: »Beiträge zur christlichen Archaeologie. Irrtümer in der Auslegung von bildlichen Darstellungen«, in RQ 1905, Jhrg. XIX, pag. 151, dazu J. Strzygowski Rezension in BZ 1906, Bd. XV, pag. 415.

4) J. Ciampini: »Vetera Monumenta, in quibus praecipue Musiva Opera Sacrarum, Profanarumque Aedium Structura illustrantur«. Romae MDCXC, pars I, pag. 208, tab. IL.

5) So auch G. B. de Rossi: »Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma«. Roma 1873, Fasc. 23—26, pag. 28.

Abb. 43. Mosaik am Triumphbogen der Basilika S. Maria Maggiore zu Rom, um 440.
(Nach J. Ciampini.)

kommen. Bei Beda ist die Schlußfolgerung gezogen: Die Magier sind die Vertreter der drei Weltteile schlechthin geworden.

Fragt man wiederum, wo fließt der wirklich und dauernd fruchtbare Quell für die Christliche Kunst, so kann man nicht besser als mit den Worten Joseph Strzygowskis antworten: »Es ist, wie gesagt, eine immer deutlicher hervortretende Tatsache, daß die orientalischen Typen für die Darstellung der Heilswunder von den heiligen Stätten, von Jerusalem ausgehen. Von dort haben sie sich überallhin verbreitet«[1]).

5. Der Orientalische Typus.

Der orientalische Typus, wie wir ihn nennen wollen, hat als charakteristisches Merkmal die Figur des wegweisenden, die Magier an die bethlehemitische Geburtsstätte heranführenden Sternengels. Woher stammt dieseVorstellung? Im Matthäus-Evangelium ist sie noch nicht vorhanden. Vielleicht liegen aber die Ansätze hier vor. Es heißt da: »Καὶ ἰδού, ὁ ἀστήρ, ὃν εἶδον ἐν τῇ ἀνατολῇ, προῆγεν αὐτούς, ἕως ἐλθὼν ἔστη ἐπάνω οὗ ἦν τὸ παιδίον«. Das »προῆγεν« des Textes legt den Gedanken an die Beseeltheit des Sternes nahe, und in der Tat hat es die Weiterentwickelung eingeleitet. Im Evangelium Pseudo-Matthaei vollzieht sich der Übergang: »Euntibus autem magis in via apparuit [eis] stella, et quasi quae ducatum praestaret illis, ita antecedebat eos, quousque pervenirent, ubi puer erat«. Der Stern hat hier bereits eine aktive Führerrolle übernommen. Die logische Konsequenz zieht das »Evangelium infantiae Salvatoris Arabicum«. Der Stern wird mit einem Engel direkt identifiziert. Man wird diese Personifikation allgemein mit der Struktur orientalischen Denkens zu begründen haben[2]). Man mag sich aber überlegen, ob nicht vielleicht diese Vorstellung durch den Gedanken des Evangeliums, daß ein Engel die Magier vor der Rückkehr zu Herodes gewarnt hat, mitbedingt worden ist. Was dem orientalischen Volksbewußtsein eigentümlich ist, zieht in die Kunst ein. Um die Kontinuität zwischen Kultur und Kunst zu pointieren, mag man noch sagen, daß der Engelkult gerade in Syrien und Kleinasien derartig geübt worden ist, daß bereits im vierten Jahrhundert um 360 die Synode von Laodicea in Phrygien dagegen einschreiten mußte[3]). Das Motiv des Sternengels hat sich erhalten. Es gehört zu dem Leben des orientalischen Typus (vgl. Ephräm), der im Weg der Klostertradition das gesamte Mittelalter beherrschen soll. Wiederum ergibt sich eine interessante Entwickelungslinie, deren Anfangspunkt im vierten Jahrhundert liegt.

1. Mailand, das schon wiederholt im orientalischen Zusammenhang genannt worden ist, setzt mit einem Sarkophagrelief aus S. Ambrogio[4]) ein. Es stammt aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts. Was ist dargestellt? Dicht an dem rechten Bildrand sitzt die Profilfigur der Felsen-Madonna in Tunika und dem über den Kopf gezogenen Pallium. Das groß gebildete Kind, dessen Kopf abgestoßen ist, sitzt mit aneinander ge-

---

1) StHKK pag. 92.

2) Vgl. auch Apokalypse cap. I. 20: »Die sieben Sterne sind Engel der sieben Gemeinen, und die sieben Leuchter, die du gesehen hast, sind sieben Gemeinen«; Fr. Spitta: »Zur Geschichte und Literatur des Urchristentums«. Göttingen 1896, Bd. II, pag. 42.

3) E. Hennecke: »Synode von Laodicea«, in RE³ Bd. XI, pag. 281.

4) G. B. de Rossi: »Frammento di sarcofago cristiano scoperto a Saint-Gilles presso Nimes«, in BAC 1866, vol. IV, pag. 64, Fig. 2; Gar. tav. 329. 1; SchASt pag. 217, Nr. 31; LM pag. 312, Nr. 46, Taf. V; LAJ pag. 268, Nr. 67, Fig. 43; G. Stuhlfauth: »Die Engel in der altchristlichen Kunst«, a. a. O., pag. 120.

nommenen Beinen aufrecht auf dem mütterlichen Schoß und hat mit der linken Hand die nur zur Hälfte erhaltene Corona von Mithraspriester I ergriffen. Die Drei Magier — die Köpfe sind abgeschlagen — erscheinen in auffallend langer, an der rechten Schulter befestigter Chlamys. Magier II trägt auf einer Schale zahlreiche Goldstücke, Magier III Goldklumpen. Zur Linken von Magier I sehen wir Kopf, Oberkörper und rechte Hand einer bartlosen Figur mit hochgenommenem rechten Zeigefinger, deren Kopf leise gesenkt ist. Sie ist der wegweisende, auf den Stern deutende Engel. Der Engel ist bis Ende des vierten Jahrhunderts ganz allgemein in der Kunst flügellos gegeben worden[1]).

2. Diesem Relief in Mailand steht nahe die freilich erst im siebenten Jahrhundert entstandene Elfenbein-Pyxis im Museum von Rouen[2]). Wir sehen wiederum rechts die Figur der auf einem Klappstuhl sitzenden Madonna; die Beine und Füße sind dicht neben einander gesetzt. Auf dem Schoß sitzt der plump gebildete Knabe, der von den horizontal ausgestreckten Armen der Mutter gehalten wird, ein Bewegungsmotiv, das sich beim Kind wiederholt. Vor der Gruppe der in Eile heranstürmenden drei bärtigen Magier ist die Figur des stehenden, wegweisenden Sternengels. Der Schnitzer der Pyxis hat die Figur in den Hintergrund gerückt. Die Mailänder Vorlage ist drei Jahrhunderte später nicht mehr verstanden worden. Man war es eben nicht anders gewöhnt, als unter dem Begriff Engel sich geflügelte Gestalten vorzustellen.

3. Fragmentarisches Sarkophag-Relief im Musée Lavigerie de S. Louis in Karthago[3]). Nach de Rossi viertes Jahrhundert, nach G. Stuhlfauth Mitte des fünften Jahrhunderts[4]). Diese Datierung wird auch richtig sein. Maria mit faltenreichem Gewand sitzt auf hohem, breitem, durch ein Tuch bedecktem Thron und hält mit rechtwinkelig gekrümmten Armen das auf der Schoßmitte sitzende Kind, dem beide Hände und wie bei Maria der Kopf fehlen. Rechts hinter der Madonna steht fragelos Joseph, und nicht etwa ein »Prophet«, von dem »nur noch der von dem Gewand verhüllte untere Teil der Beine von den Knien ab, sowie die rechte nach links oben ausgestreckte, nach außen geöffnete Hand mit Handwurzel sichtbar ist«. War Joseph bartlos oder bärtig dargestellt?

1) In die gleiche Zeit würde wohl auch das Bild der Alexandrinischen Weltchronik fallen; vgl. Ad. Bauer-Jos. Strzygowski: »Eine Alexandrinische Weltchronik, Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščew«, in: »Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philos. Hist. Klasse«. Wien 1896, Bd. LI, pag. 125, 141, Taf. VIII. Verso C.; J. Strzygowski: »Zur Frühgeschichte der Miniaturmalerei«, in: »Beilage zur Allgemeinen Zeitung«. München Jhrg. 1905, Nr. 247, pag. 161. — Neben der Frontalfigur der Madonna mit Kind wäre wohl der Engel zu denken; diese Dreiergruppe würde dann wohl ähnlich ausgesehen haben wie Maria mit dem Kind und Elisabeth, vgl. Taf. VII, Verso C. Spätere Analogie die Achmimer Goldplatte vgl. pag. 64.

2) Gar. tav. 438. 2; J. O. Westwood: »A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South-Kensington Museum. With an Account of the Continental Collections of Classical and Mediaeval Ivories«. London 1876, pag. 416; RFSV tom. I, pag. 159, pl. XXXVI; SchDG pag. 37; G. Stuhlfauth: »Die altchristliche Elfenbeinplastik«, in FASt 1896, Heft 2, pag 79; A. Darcel a. a. O., tom. I, Nr. 9.

3) G. B. de Rossi: »Il gruppo della Vergine sedente col divino figliuolo sulle ginocchia fra un angelo e un uomo posto dietro la sedia«, in BAC 1884, vol. XXII, pag. 49, tav. I; LAJ pag. 281, Fig. 56; KGChK Bd. I, pag. 153; P. Delattre: »Musées et Collections Archaeologiques de l'Algérie et de la Tunisie«. Paris 1899, vol. III, pag. 5, Taf. I; G. Stuhlfauth a. a. O., pag. 122; E. Molinier: »Histoire Générale des Arts appliqués à l'industrie du V[e] à la fin du XVIII[e] siècle«. Paris 1896, vol. I, pag. 56.

4) G. Stuhlfauth: »Die Engel«, a. a. O., pag. 124: »Die Art, wie Maria erhaben thront, kaum mehr nahbar für sterbliche Menschen, ist vor dem ephesinischen Konzil im höchsten Grad unwahrscheinlich, in der Kunst vor dem 5. Jahrhundert unbekannt«.

Die Frage ist wohl im letzteren Sinn zu beantworten. Die Hand weist auf die ankommenden Drei Magier hin: Analogie die Severa-Tafel. Links vor Maria steht der wegweisende Sternengel. Der mächtige linke Flügel ist noch deutlich sichtbar. Kopf und Arm fehlen ganz, Körper und Beine sind stark abgestoßen. Der Engel steht en face und scheint nach der links zu ergänzenden Magiergruppe geblickt zu haben. Der rechte Arm war wohl in die Höhe gehoben (vgl. etwa Saloniki-Ambo).

4. Hier wäre wohl auch das altbyzantinische Relief auf der Marmortür in der Kahrijé Dschami zu Konstantinopel einzuschalten. Die von R. Loeper mir zur Verfügung

Abb. 44. Syrischer Ambo aus Saloniki im K. Ottomanischen Museum zu Konstantinopel, um 500.
(Nach einer Originalaufnahme des Museums-Photographen.)

gestellte Photographie gibt wenig von dem Bildinhalt. Doch wird hoffentlich bald die Publikation des Kaiserl. Russ. Arch. Instituts zu Konstantinopel alle Zweifel heben. J. Strzygowski beschreibt kurz: »Maria sitzt links in Vorderansicht; vom Kinde ist nichts erhalten. Links im Grunde neben ihr die Umrisse des Kopfes von Joseph, rechts der Engel mit Stab. Von rechts her schreiten die »Könige« heran, der vorderste gebückt, die beiden folgenden aufrecht« [1]).

1) J. Strzygowski: »Das Berliner Moses-Relief«, a. a. O., pag. 78. — Die beiden getrennten Flügel sind zu beiden Seiten in die Wände des schmalen, nördlichen Seiteneinganges eingemauert, der vom Narthex zur hölzernen Galerie führt; N. Pokrovskij: »Umrisse der Denkmäler der rechtgläubigen Ikonographie und Kunst«. St. Petersburg 1894, pag. 141 (russ.), dazu E. Dobbert

5. Der berühmte, fragmentarisch erhaltene syrische Doppelambo aus Saloniki [1]) aus altbyzantinischer Zeit im K. Ottomanischen Neuen Museum [2]) zu Konstantinopel (Abb. 44 und 45). Rivoira: viertes Jahrhundert; De Rossi: zwischen viertem und fünftem Jahrhundert. Bayet: nachkonstantinisch. Stuhlfauth: viertes Jahrhundert: »Vor dem Beginn des sechsten Jahrhunderts ist der Kreuznimbus nicht nachweisbar« [3]). Strzygowski [4]): »Das Vorkommen des fetten, zackigen Akanthusschnittes fordert die Datierung vor die Zeit Justinians, in der zumeist ganz neue Schnittformen zur Anwendung gelangen«. E. Dobbert: viertes oder

Abb. 45. Syrischer Ambo aus Saloniki im K. Ottomanischen Museum zu Konstantinopel, um 500.
(Nach einer Aufnahme des Museums-Photographen.)

Rezenzion in BZ 1896, Bd. V, pag. 591; vgl. N. Kondakow: »Die Mosaiken der Moschee Kahrije-Dschami in Konstantinopel«. Odessa 1881 (russ.). Die Komposition wird in Bd. XI der »Nachrichten des Russisch-Archaeologischen Instituts in Konstantinopel« publiziert werden.

1) O. Marucchi: »Conferenze«, in BAC 1879, vol. XVII, pag. 35; Gar. tav. 426. 1; ChB pag. 445; G. T. Rivoira: »Le Origini della Architettura Lombarda«. Roma 1901, vol. I, pag. 42, Fig. 69, 70.

2) J. Strzygowski: »Die Byzantinische Kunst«, a. a. O., Bd. I, pag. 68 und: »Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit«, in BZ 1892, Bd. I, pag. 575.

3) G. Stuhlfauth»: Die Engel«, a. a. O., pag. 127.

4) StOR pag. 56.

fünftes Jahrhundert[1]). A. Michel: sechstes Jahrhundert[2]). Die Gesamtfläche ist in Tabernakel eingeteilt, zwischen denen unsere Figuren stehen. Dies Motiv ist ein spezifisch kleinasiatisches Sarkophagmerkmal. Die einzelnen, die Figuren flankierenden Säulen weisen korinthisierende Formen auf. Architektur und Plastik haben stark gelitten, die Köpfe sind verstoßen, z. T. weggebrochen. Es läßt sich also nicht mehr nachweisen, ob die Magier im Alter differenziert waren. In einer Muschelnische sitzt die Frontalfigur der Maria auf der Kathedra mit einer im Bogen um ihren Hals sich ziehenden Rückenlehne, die Füße ruhen auf einem Suppedaneum. Sie trägt lange Tunika, kürzeres Schleier-Pallium und hält den auf der Schoßmitte sitzenden, mit Kreuznimbus ausgezeichneten Christusknaben vor sich, der die Rechte im Redegestus erhoben hat. Die mütterliche rechte Hand liegt auf seiner rechten Schulter, ihre Linke an seinem linken Knie. Zwei Stehfiguren in der zweiten Arkade, die wie die folgenden mit in der Mitte des Säulenschaftes volutenartig zusammengebundenen Vorhängen geschmückt ist: Magier I mit dem wegweisenden Sternengel. Jener trägt die Mithrasmütze, die bis zum Muschelansatz der Nische reicht, gegürtete, ausgezackte Tunika mit knopfartig gebildetem Gürtel, lange Chlamys, gestreifte Anaxyrides und Schuhe. Der Mantel ist vorn aufgenommen und über die beiden Hände geworfen, die eine flache Schale zu halten scheinen. Zur Rechten der Profilfigur des Magiers ist die en face gestellte Gestalt des Engels sichtbar; Teile des Flügels sind noch zu erkennen, die Beine vom Knie abwärts fehlen. Das gelockte Haar wird von einer Tänie zusammengehalten. Magier II scheint sich zu seinem Hintermann zurückzuwenden. Magier III bringt auf einer flachen Schale Goldstücke dar. Über das sich anschließende Motiv der Sternerscheinung haben wir bereits gesprochen. Man hat den Ambo, wie gesagt, in drei aufeinanderfolgende Jahrhunderte datiert. Eins steht fest: Es besteht ein unleugbarer stilistischer Zusammenhang mit den viel zu wenig beachteten kleinasiatisch-syrischen Sarkophagen des Ottomanischen Museums. Abgesehen von dem Arkadenmotiv, weisen der Reichtum der Schmuckformen, die Rankenfüllungen, die reiche Verwertung der Akanthusblätter auf diesen Kunstkreis hin[3]). Wenn man die genannten und gefundenen Analogien im Auge behält, kommt man in der Datierungsfrage ziemlich hoch hinauf. Stuhlfauth will einer ikonographischen Erwägung die Palme reichen. Das Motiv des kreuznimbierten Christusknaben sei vor Beginn des sechsten Jahrhunderts nicht nachweisbar. Trotzdem möchten wir uns für das Ende des fünften Jahrhunderts entscheiden. Der Kreuznimbus kommt doch bereits im fünften Jahrhundert vor, wie übrigens das Relief »Christus mit zwei Jüngern« im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin ausdrücklich bezeugt.

6. In zeitliche Nähe mit dem Doppelambo, der Pauluskanzel von Saloniki, führt die Elfenbeintafel der Maximians-Kathedra[4]) in Ravenna (Sakristei des Domes). Sie stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus Antiochia, dem Zentrum des syrischen Kunstkreises[5]). Die Kathedra wird auf Grund des an ihr angebrachten Monogramms in die

---

1) E. Dobbert: »Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur«, in RKW 1885, Bd. VIII, pag. 166.

2) MHA tom. I, pag. 261, Fig. 140.

3) StOR pag. 49, Abb. 17.

4) Gar. tav. 418. 1; G. Stuhlfauth: »Die Engel«, a. a. O., pag. 127; StHKK pag. 63.

5) J. Strzygowski: »Antiochenische Kunst«, in OChR 1902, Jhrg. II, pag. 423; J. Strzygowski: »A Sarcophagus of the Sidamara Type«, in: »The Journal of Hellenic Studies«. London 1907 vol. XXVII, pag. 116, Fig. 12; vgl. H. Graeven: »Fragment eines frühchristlichen Bischofstuhls im Provinzialmuseum zu Trier«, in: »Bonner Jahrbücher«. Bonn 1900, Heft 105, pag. 147. Hier wird die Maximians Kathedra Alexandrien zugewiesen, da der Bischof vor seiner Wahl sich in Alexandrien, wo eine blühende Elfenbeinindustrie bestand, aufhielt. Über die Verwandtschaft der Randleisten

Zeit des Bischofs Maximian 546—552 gesetzt. Das Relief mit der Magiergruppe ist verloren gegangen. Man sieht nur noch links Maria auf einer bogenförmig abgeschlossenen, mit Kissen belegten Kathedra sitzen; sie ist in eine lange Tunika und gefranstes Pallium gekleidet, welches das Haupt verhüllt. Der Kopf ist leicht geneigt. Mit der zart auf die Schulter gelegten Rechten hält sie den Christusknaben, der die Rechte den huldigenden Magiern entgegenstreckt. Die Linke des kleinen Jesus ruht auf dem Evangelienbuch. Rechts neben dem Thron steht breitspurig der wegweisende Sternengel. Er schaut nach dem Magier und hat die rechte Hand geöffnet, als ob er sagen wollte, hier ist er, den Du suchst. Der reichgelockte Engel trägt Dalmatika, Pallium, wie Christus Sandalen und hält in der linken Hand den Stab. Über seinem rechten Flügel leuchtet der rosettenartig gebildete Stern. Im Rücken der Madonna erscheint die stehende Figur des bärtigen Joseph, der die Rechte auf die Brust gelegt und den Kopf leicht gesenkt hat.

7. Elfenbeindeckel[1]) des Etschmiadzin-Evangeliars (Abb. 46). Die Huldigungsszene erscheint wie in der berühmten, stilistisch verwandten Barberinitafel auf dem Unterstück des Deckels. Die Komposition ist überaus reich an Bewegungsmotiven. Links sitzt Maria auf einer Kathedra mit geschweifter Lehne — das Suppedaneum fehlt — und hält mit weit ausgestreckten Armen den Knaben, welcher die rechte Hand nach den Magiergaben ausstreckt. Mit einer dringlichen Hast — der energisch vorgenommene Kopf antwortet auf die Richtung der Arme — nahen die Drei Magier, auf verhüllten Händen tragen sie Goldschalen. Die Magier erscheinen hier wie auf der Monzeser Ampulle als die Vertreter der drei Lebensalter. Zur Linken des Christusknaben steht auf dem Reliefgrund der Sternengel; sein Blick ruht auf dem Anbetungsobjekt; in der linken Hand hält er den Stab. Eine zweite schwebende Engelfigur mit flatterndem Chiton schließt die Bildfläche nach rechts ab. Sie deutet mit der Rechten nach dem Stern. Es ist der Engel, der eben noch die Magier nach Bethlehem geführt hat; hinter

Abb. 46. Syrisches Elfenbein-Relief
vom Deckel des Etschmiadzin-Evangeliars, um 550.
(Nach J. Strzygowski.)

der Maximians-Kathedra mit dem Ranken-Ornament eines byzantinischen Schwertes aus dem zehnten Jahrhundert im Schatz des Münsters zu Essen bei G. Humann: »Ein Schwert mit byzantinischen Ornamenten im Schatze des Münsters zu Essen«. Essen 1899, Taf. I, dazu J. Strzygowski Rezension in BZ 1899, Bd. VIII, pag. 591.

1) J. Strzygowski: »Das Etschmiadzin-Evangeliar«, a. a. O., Bd. I, pag. 28, Taf. I. 2; StHKK pag. 88; Ch. Diehl a. a. O., pag. 652, Fig. 207.

dem Rücken der Madonna kauert Joseph vor einem nur andeutungsweise gegebenen, durch einen Vorhang verschließbarem Gemach. Sein rechtes Bein ist weit nach rechts hin gestellt. Die rechte Hand ist im Redegestus erhoben. Wir setzen das Relief in die Mitte des sechsten Jahrhunderts.

Wiederum in größerer Ruhe ist die Magiergruppe in drei aus Achmim stammenden Stücken gegeben:

8. Agraffe mit vergoldeter Silberplatte aus Achmim - Panopolis aus dem sechsten Jahrhundert [1]). Links eine nimbierte Maria auf einer Kathedra, deren Untergestell wie auf dem berühmten Ravenna-Sarkophag behandelt ist. Die Rücklehne ist geschwungen und endet in einem kugelartigen Aufsatz. Der Oberkörper der Madonna ist leicht vorgeneigt. Auf ihrem Schoße hält sie frei den nimbierten Christusknaben. Über ihm erglänzt der sechsstrahlige Stern, darüber der wegweisende Sternengel, der quer in die obere Rundung eingeordnet ist. Er deutet mit der rechten Hand auf den kleinen Jesus. Rechts die Gruppe der Drei Magier. Ob Altersunterschiede bestehen, läßt sich nicht mehr feststellen. In dem unteren schmalen Feld wird die Geburtsszene vorgeführt; das Kind in der Krippe, darüber der Stern, rechts und links Ochs und Esel; links die Figur der sitzenden Madonna, zwei flankierende Schafe.

9. Ägyptischer Clavus aus Achmim [2]), sechstes Jahrhundert. Die Mitte des Medaillons nimmt das Hauptmotiv ein. Die Maria mit dem Isisattribut auf dem Kopf sitzt nach rechts gewandt auf niedrigem Thron. Sie ist in ein schwarzes, mit dem Kreuz geschmücktes Gewand gehüllt. Mit beiden Händen hält sie den großen, bekleideten Knaben auf dem Schoß, der wie die Mutter aus der Bildfläche heraussieht. Magier I und II stehen in der rechten Hälfte des Medaillons, der nimbierte Engel als Frontalfigur hinter dem Thron, und Magier III links [3]).

10. Seidenstickerei aus Achmim [4]), sechstes Jahrhundert. Links unter einem mit Kreuzmotiv geschmückten Giebel die sitzende Gestalt der nimbierten Madonna, mit dem nimbierten Kind auf dem Schoß; rechts der nimbierte Engel mit hoch erhobener rechter Hand auf Christus weisend; in der Linken trägt er ein Buch. Die Gruppe der dazu gehörigen Magier ist nicht mehr vorhanden.

11. Goldmedaillon im Museum zu Reggio [5]). Die Komposition ist nicht publiziert. Wir geben daher die Beschreibung von Diehl-Strzygowski wörtlich wieder: »Die Madonna hält, auf einem Throne sitzend, das Kind, welches die Magierkönige mit einer ausgezeichneten Bewegung bewillkommt. Diese, in lange Tuniken gekleidet, und diesmal, wie gewöhnlich, die phrygische Mütze tragend, neigen sich sehr natürlich gegen Christus. Der Engel allein ist mittelmäßig ausgeführt; sein unverhältnismäßig langer Körper ist plump und ohne Grazie. Unter dieser Szene ist die Krippe dargestellt, hinter der man

---

1) R. Forrer: »Die frühchristlichen Altertümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis«. Straßburg i. E. 1893, pag. 19, Taf. XIII, Fig. 4.

2) R. Forrer pag. 26, Taf. XVII, Fig. 8.

3) Um diese achmimsche Platte läßt sich noch ein kleiner Kreis ägyptischer Adorations-Kompositionen ziehen, die freilich fragmentarisch erhalten und deshalb nur zu nennen sind; bei R. Forrer Taf. XVII, Fig. 1 und 5. Hier wiederum das Isisattribut.

4) R. Forrer pag. 26, Taf. XVI, Fig. 15; R. Forrer: »Römische und Byzantinische Seiden-Textilien aus dem Gräberfeld von Achmim-Panopolis«. Straßburg i. E. 1891, Taf. XVII. X, pag. 5. Der Sternengel ist bei Forrer noch als Elias, dann Jesaias gedeutet.

5) Ch. Diehl: »Notes sur quelques monuments Byzantins de Calabre«, in: »Mélanges d'Archéologie et d'Histoire«. Paris 1890, vol. X, pag. 302; J. Strzygowski: »Byzantinische Denkmäler«, a. a. O., Bd. I, pag. 104.

sehr verkleinert Ochs und Esel sieht. Zwei kleine Gestalten links und rechts stellen zweifellos Hirten dar. Die Arbeit ist sorgfältig und erinnert an die guten Werke des sechsten Jahrhunderts«.

12. Mosaik im Oratorium Praesepe »Sanctae Mariae« der alten Peterskirche zu Rom[1]) aus der Zeit Johannes VII. (705—707). Links die nimbierte Gestalt der auf einer Kathedra sitzenden Maria. Sie hält den gleichfalls nimbierten Knaben auf dem Schoß, der mit beiden Händen nach dem von Magier I dargereichten Kästchen greift. Magier I in halber Kniebeuge (?), II und III hinter ihm. Zur Linken des Christusknaben, etwas nach rechts, steht die Frontalfigur des nimbierten Engels mit Tunika und Pallium. Hinter der Kathedra die Stehfigur des Joseph, nach Garrucci unbärtig. Letzteres stimmt wohl nicht, wie überhaupt die ganze Zeichnung höchst ungenau und sehr bedenklich ist.

13. Relief vom Altar der Langobardenkönige Pemmo und Ratchis in der Martinskirche zu Cividale in Friaul aus der Mitte des achten Jahrhunderts[2]). Rechts thront die nimbierte Maria auf einer Kathedra mit hoher, bogenförmig abgeschlossener Rücklehne. Der Kopf — auf der Stirne ein Kreuz — ist en face gestellt. Auf dem Schoß hält Maria den aufrecht sitzenden, kreuznimbierten Christusknaben, der mit seiner Rechten nach dem Geschenk von Magier I greift — Kopf und Oberkörper sind leicht gesenkt — und auf einer flachen Schale Goldstücke darbringt. Magier II hält in den hochgehobenen Händen eine Schale mit Goldklümpchen, Magier III eine Corona. Alle Drei Huldigenden sind bartlos und gleichaltrig gegeben. Über der Magiergruppe schwebt nahezu horizontal der nimbierte, wegweisende Sternengel in ganzer Figur in langem Untergewand und Mantel; mit der hochgehobenen Rechten weist er die Huldigenden auf den Christusknaben hin. Hinter der Kathedra ist eine Dienerin. Unterhalb des oberen Bildrahmens drei Sterne, von denen der linke sechsstrahlige und größere als Stern von Bethlehem zu deuten ist, während die anderen zur Füllung dienen.

Abb. 47. Mosaik im Baptisterium der Arianer in S. Maria in Cosmedin zu Rom.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

14. Mosaik im Baptisterium der Arianer in S. Maria in Cosmedin[3]), achtes Jahrhundert (Abb. 47). Die Darstellung ist nur fragmentarisch erhalten. Es fehlen die Figuren von Magier II und III; bei der Kniefigur von Magier I sind nur die den Gold-

1) Gar. tav. 279. 1.

2) R. Eitelberger von Edelberg: »Cividale in Friaul und seine Monumente«, in KKCC 1857, Jhrg. II, pag. 243; Gar. tav. 424. 3; R. Eitelberger: »Gesammelte Kunsthistorische Schriften. Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens«. Wien 1884, Bd. IV, pag. 341.

3) RFSV tom. I, pag. 162; Gar. tav. 281. 2; O. Marucchi a. a. O., vol. III, pag. 276; MHA tom. I, pag. 77, Fig. 46.

Abb. 48. Miniatur aus der Homilien-Sammlung Gregors von Nazianz in der National-Bibliothek zu Paris, ms. grec. 510, um 880.
(Nach H. Omont.)

kasten tragenden Hände und Arme und ein Teil der Brust sichtbar. Man sieht links die hochgestaltete nimbierte Madonna in Tunika und Pallium auf einem Thron mit wulstartigem Kissen sitzen. Auf der Mitte des Schoßes sitzt der von beiden Händen der Mutter gehaltene kreuznimbierte Christusknabe. Kopf und Oberkörper sind leicht vorgeneigt, die Rechte greift nach den Goldstücken, in der Linken hält Jesus die Evangelienrolle. Zur Linken des Kindes, etwas nach rechts, steht en face, der Kopf im dreiviertel Profil, die vornehme, nimbierte Gestalt des wegweisenden Engels mit mächtigen Flügeln, in Tunika und Pallium, den Stab in der Linken, mit der geöffneten rechten Hand weist er die Magier auf den Christusknaben hin. Im Rücken der Madonna erscheint die Stehfigur des greisen, bärtigen Joseph, den Blick auf die Anbetenden gerichtet.

15. In einem Atemzuge mit dem römischen Mosaik kann man das unter Papst Zacharias (741—752) entstandene Fresko in der durch Johannes VII. aus einem Oratorium zu einer Basilika erweiterten S. Maria Antiqua[1]) zu Rom nennen. Wie nahe der Zusammenhang ist, wird man aus der Abbildung bei Venturi ersehen. Hier hat sich die Gruppe von Magier II und III erhalten; II sieht nach der Profilfigur von III Joseph ist nimbiert.

16. Miniatur aus der Homiliensammlung Gregors von Nazianz, einst in der K. Bibliothek zu Konstantinopel (Abb. 48), in der Nationalbibliothek zu Paris, ms. grec. 510, fol. 137[2]). Zeit: die letzten Regierungsjahre Basilius des Makedoniers († 886). Links die aufrecht sitzende Figur der goldnimbierten Madonna im Purpurmantel. Ihre rot beschuhten Füße ruhen auf einem vergoldeten Suppedaneum. Die vergoldete Bank ist mit einem wulstartigen Kissen belegt, das durch zwei goldene, mit Edelsteinen und Perlen ausgeschmückte Streifen verziert ist. Auf der linken Schoßseite sitzt der mit Kreuznimbus

1) J. P. Kirsch: »Die Kirche S. Maria Antiqua am römischen Forum«, in RQ 1901, Jhrg. XV, pag. 88; VStAI vol. II, pag. 387; J. Strzygowski: »Das orientalische Italien«, in: »Monatshefte für Kunstwissenschaft«. Leipzig 1908, Jhrg. I, Heft 1, pag. 16.

2) RFE tom. I, pag. 72, pl. XXIV; H. Omont: »Fac-Similés des Miniatures des plus anciens Manuscrits Grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIe siècle«. Paris 1902, pl. XXXII, pag. 20.

ausgezeichnete Christenknabe, der Körper en face, der Kopf in das Dreiviertelprofil gestellt; mit der weit nach rechts geführten Rechten greift er nach einer mit zahlreichen Goldstücken gefüllten Schale. Zur Linken des Christusknaben die Halbfigur des wegweisenden Sternengels. Er ist nimbiert, trägt Pallium und eine weiße Dalmatika, deren Ärmel den Unterarm freilassen; das gelockte Haar ist von einer weißen Tänie umbunden, in der Linken eine Evangelienrolle. Der Stab ist an die linke Schulter gelehnt, die Rechte geballt nach unten gehalten, der Blick auf die Anbetenden gerichtet. Vor dem Thron steht in tiefer Verneigung der weißbärtige Magier I in weißer, mit zwei Purpurstreifen geschmückter, zipfelloser Mütze, mit blauer, ausgezackter, goldgestreifter Tunika und Chlamys. Er trägt auf beiden Händen eine grünliche, mit Goldstücken besetzte Schale. Magier II in kürzerem schwarzem Vollbart und grüner Tunika steht seit-

Abb. 49. Miniatur aus dem cod. vat. graec. 1613, nach 976.
(Nach St. Beissel.)

wärts rückwärts von ihm und sieht zu dem bartlosen Magier III in roter Tunika. Beide tragen vergoldete Schalen mit Goldstücken. Im Rücken der Madonna steht die goldnimbierte Gestalt des weißbärtigen »ΙΩΣΗΦ«, in langer, blauer, purpurstreifiger Tunika und in violettem Mantel, den Blick auf die Magier gerichtet, beide geöffnete Hände im Gestus des Erstauntseins. Rechts am Bildfeld erscheint den Drei schlafenden Magiern der Engel, um ihnen den Weg der Rückkehr anzugeben.

17. Goldenkolpion im Museum zu Catanzaro in Kalabrien[1]). Wir geben, da das Stück nicht photographiert ist, die Beschreibung nach J. Strzygowski wieder. »Maria sitzt links mit Nimbus, den Kopf in einen Schleier gehüllt und mit einem großen, sehr roh drapierten Mantel bekleidet, auf einem Thron. Sie hält auf ihren Knien das Kind, dessen Kopf von dem Kreuznimbus umschlossen und von ganz unverhältnismäßiger Größe zu der der übrigen Figuren ist. Auf diese Gruppe schreiten, einer hinter dem andern, die drei Magier zu, ihre Gaben tragend. Sie sind bekleidet mit kurzen, sehr

1) Ch. Diehl: »Notes sur quelques Monuments byzantins de Calabre«, in: »Mélanges d'Archéologie et d'Histoire«. Paris 1890, vol. X, pag. 301; J. Strzygowski: »Byzantinische Denkmäler«, a. a. O., Bd. I, pag. 103.

schlecht drapierten Tuniken und gekrönt nach Art der byzantinischen Kaiser, alle drei bärtig. Über ihnen sieht man den Stern, welcher sie geleitet. Ein nimbierter Engel mit großen Flügeln und mit einem Szepter in der Hand schwebt fast horizontal über dieser Szene«.

18. »Geschichte der Heiligen«, für Kaiser Basilius II. Porphyrogenetus (976—1025) geschrieben[1]), cod. vat. graec. 1613, fol. 272 (Abb. 49). Rechts von der Geburtshöhle die nimbierte Gestalt der Maria in Tunika und blauem, goldgestreiftem Mantel. Die rechte Hand ruht auf dem rechten Knie. Mit der Linken hält sie den auf der linken Schoßseite sitzenden, mit Kreuznimbus ausgezeichneten Christusknaben in hellbrauner

Abb. 50. Fresko in S. Urbano bei Rom, 1011.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

Tunika, dessen linke Hand ein Evangelienbuch trägt, während die Rechte am Mantel ruht. In dem »Orientalischen Typus« treten hier zum erstenmal die Magier als Könige auf. Den Drei Magier-Königen eilt der in eine weiße Dalmatika gekleidete nimbierte Engel voraus; den Kopf zurückwendend, hält er in der Linken den Stab, die Rechte weist auf den kleinen Jesus hin. König I mit weißem Bart, in grüngrauer Tunika, blauer goldgestreifter Chlamys, roten blaugestreiften und goldverzierten Anaxyrides, verneigt sich tief; er trägt mit beiden Händen eine mit Goldstücken gefüllte Schale. König II in kurzem braunem Bart, mit hellblauer Chlamys steht neben ihm; es folgt der bartlose König III in blauer, goldgestreifter Chlamys, roter Tunika, goldnen Stiefeln und Anaxyrides.

19. Etwa aus gleicher Zeit, aus dem Jahre 1011, stammt das Fresko der bereits

1) St. Beissel: »Vaticanische Miniaturen«. Freiburg i. Br. 1893, pag. 27, Taf. XVI. 2, dazu Ad. Goldschmidt Rezension in RKW 1894, Bd. XVII, pag. 213 und BZ 1895, Bd. IV, pag. 224; N. Kondakow - M. Trawinski: »Histoire de l'Art Byzantin«, in: »Bibliothèque internationale de l'art«. Paris 1891, tom. II, pag. 102.

in anderem Zusammenhang genannten kleinen Kirche S. Urbano bei Rom (Abb. 50) Rechts die Sitzfigur der nimbierten Madonna, auf der rechten Schoßseite sitzt mit gekreuzten Beinen der nackte Knabe, der den k n i e n d e n barhäuptigen Magier I »Melchior« segnet. In den Wolken schwebt die Halbfigur des nimbierten Engels, der nach den bartlosen stehenden Magiern II »Caspar« und III »Baldasar« schaut. Im Rücken der Madonna steht der nimbierte Joseph.

20. Mosaik in der byzantinischen, gegen das Ende des elften Jahrhunderts ausdrücklich bezeugten Kloster-Kirche Daphni bei Athen (Abb. 51). Wir sehen links auf hohem Thron mit Wulstkissen die nimbierte Gestalt der sitzenden Maria in Tunika und Kopfpallium im Dreiviertelprofil; ihre beschuhten Füße ruhen auf einem Suppedaneum[1]). Auf dem Schoß sitzt ganz ähnlich wie in der Pariser Miniatur der mit dem Kreuznimbus ausgezeichnete Christusknabe, über dessen nacktes linkes Bein die rechte mütterliche Hand hinübergreift. Der kleine Jesus segnet König I. Zur Linken Christi steht die nimbierte

Abb. 51. Mosaik in der Kloster-Kirche Daphni bei Athen.
(Nach G. Lambakis)

Abb. 52. Evangeliar im Kgl. Kupferstich-Kabinett zu Berlin 78. A. 5.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Schwarz in Berlin.)

1) G. Millet: »Le Monastère de Daphni, Histoire, Architecture et Mosaïques«, in: »Monuments de l'Art Byzantin«. Paris 1899, tom. I, pag. 161, pl. XIII; Γ. Λαμπάκη: »Ἡ Μονή Δαφνίου«. Ἐν Ἀθηναῖς 1899, pag. 41.

Gestalt des wegweisenden Sternengels in Dalmatika, Pallium und Sandalen, in der Rechten hält er den Stab, die linke Hand ist in Brusthöhe. König I, in schwarzem Haar, verneigt sich. Neben ihm steht die Profilfigur des jüngsten bartlosen Königs, der in der Linken das Geschenk hält, während der rechte Zeigefinger nach dem Stern deutet; hinter ihm leicht vornübergeneigt ist der greise König. Die reich verzierte Chlamys verhüllt die beiden Hände, die eine mit Goldstücken gefüllte Schale tragen.

21. Evangeliar im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin, 78. A. 5. Ham. 549. 71—1884[3]), fol. 62 (Abb. 52). Auf breitem, mit wulstartigem, sternverziertem Kissen bedecktem Thron

Abb. 53. Holz-Relief von der Türe am Dom in Spalato (Dalmatien).
(Nach einer Originalaufnahme von J. Wlha in Wien.)

sitzt die Frontalfigur der nimbierten Madonna in Tunika und Pallium. Auf der Mitte ihres Schoßes hält sie mit beiden Händen den kreuznimbierten Christusknaben, der in der Linken die Evangelienrolle trägt. Die Rechte, riesengroß, ist den Drei Magiern entgegengestreckt. Links hinter dem Thron steht der nimbierte, wegweisende Sternengel in Dalmatika und Pallium, mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf den Christusknaben weisend. Als Pendantfigur der nimbierte greise Joseph. Von links nahen in dringlicher Hast die Drei Magier auf verhüllten Händen die Geschenke tragend. Magier I und II bärtig, III ohne Bart. Der vordere bringt Goldstücke dar. Die Geschenke der übrigen sind infolge der Diagonalstellung des Adoranten unsichtbar. Die Komposition greift auf antikchristliche Vorlagen zurück.

Wie lange der orientalische Typus selbst im Abendland sich erhält, mögen dartun: Das Elfenbein-Relief der Kathedrale von Salerno[1]) aus dem Ende des elften Jahrhunderts;

1) E. Bertaux: »L'Art dans l'Italie Méridionale«. Paris 1904, vol. I, pag. 433, pl. XIX; VStAI vol. II, pag. 621, Fig. 459.

Abb. 54. Tympanon Benedetto Antelamis an der Nord-Türe des Baptisteriums zu Parma, 1196.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

das Relief des Taufbeckens von S. Giovanni in Fonte zu Verona[1]) vor 1200; das gleichzeitige Marmorrelief zu S. Maria della Pieve zu Arezzo[2]); das Deckengemälde in der Stiftskirche zu Lambach[3]); das Tiroler Evangeliar der Innsbrucker Universitätsbibliothek Nr. 301[4]); das Holzrelief[5]) zu Spalato (Abb. 53); das Türrelief zu Benevent[6]); das Tympanonrelief des Baptisteriums zu Parma[7]) von 1196 (Abb. 54); das Kanzelrelief im Dom zu Barga (Abb. 55).

Abb. 55. Kanzel-Relief im Dom zu Barga.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

1) M. G. Zimmermann: »Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter«. Leipzig 1897, pag. 57; VStAI vol. III, Fig. 209.

2) A. Schmarsow: »S. Martin von Lucca«. Breslau 1890, pag. 202.

3) E. v. Sacken: »Die romanischen Deckengemälde in der Stiftskirche zu Lambach«, in KKCC 1869, Jhrg. XIV, pag. 95.

4) K. Atz: »Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg«. Bozen 1885, pag. 216, Fig. 254; K. Atz: »Die christliche Kunst in Wort und Bild«. Regensburg 1899, pag. 64, Fig. 82; J. J. Hermann: »Die Illuminierten Handschriften in Tirol«, in Fr. Wickhoff: »Beschreibendes Verzeichnis der Illuminierten Handschriften in Österreich«. Leipzig 1905, Bd. I, pag. 191, Fig. 87.

5) E. Bertaux a. a. O., pag. 429; J. Strzygowski: »Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergange vom Orient nach dem Abendlande«, in: »Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern«. Freiburg i. Br. 1906, pag. 325; R. Eitelberger v. Edelberg a. a. O., Bd. IV, pag. 276.

6) Th. Kutschmann: »Meisterwerke Saracenisch-Normannischer Kunst in Sicilien und Unteritalien«. Berlin 1900, Taf. 32; E. Bertaux pag. 651, Fig. 298; VStAI vol. III, pag. 690, Fig. 644.

7) M. G. Zimmermann pag. 122, Abb. 39, dazu J. Helbig Rezension in RACh 1898, vol. XLI, pag. 71, pl. VII; VStAI vol. III, pag. 300, Fig. 292; WGK Bd. II, pag. 162.

Als klassische Beispiele unseres Orientalischen Typus gehören hierher fünf Marmorreliefs aus der Toskanischen Bildnerei, zwei von der Hand Niccolò Pisanos († 1278) und drei von Giovanni Pisano († nach 1328). Das Hochrelief der 1260 vollendeten Marmorkanzel zu Pisa[1]) gehört zu den frühesten beglaubigten Werken Niccolòs, nach dem wir die Absichten des neuen Stiles beurteilen können (Abb. 56). Die einheitliche Komposition ist gedrängt, ein Hauch der befreienden Antike weht uns entgegen. Auf dem Reliefgrund steht die Frontalfigur des antikisierenden Engels, mit dem Zepter in der Linken; die rechte Hand hebt das Pallium hoch. Der Kopf verläßt die anfängliche En-face-Stellung. Man sieht rechts im Bildfeld die hochgestaltete Madonna in Tunika und Pallium einer Juno gleich auf dem mit Löwenköpfen verzierten Thron sitzen, den herabhängende Gewandteile verhüllen. Die göttliche Frau,

Abb. 56. Kanzel-Relief Niccolò Pisanos im Baptisterium zu Pisa, 1260.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

den Kopf emporgerichtet, hält mit beiden Händen das muntere, auf der linken Schoßseite sitzende, mit gegürteter Tunika bekleidete Kind. Es neigt leise den Kopf nach vorn und spielt mit beiden Händchen in der Pyxis Balthasars. Er und sein jüngerer Glaubensgenosse sind als Kniefiguren gegeben. König Kaspar ist in den Mittelgrund gerückt und aus der herkömmlichen, reinen Profilstellung herausgelöst. Er hält mit beiden Händen die Pyxis und sieht nach dem Knaben. Auf der linken Seite stehen die drei Leibpferde, massige Tiere, von denen das vorderste den Kopf über das weit zurückgeschobene Bein des zweiten Königs gesenkt hat; der im Bogen geführte Hals zieht unseren Blick in die Tiefe des Raumes. Als rechte Eckfigur ist Joseph im Rücken der Madonna gegeben, von dem nur der breite, von Haupt- und Barthaar umrahmte Kopf, die linke Brusthälfte und die linke Hand sichtbar sind.

1) Ch. C. Perkins: »Tuscan Sculptors: Their Lives, Works, and Times«. London 1864, pag. 18; W. Lübke: »Geschichte der Plastik«. Leipzig 1880, Bd. II, pag. 556; E. A. Seemann: »Kunsthistorische Bilderbogen«. Leipzig 1881, Nr. 109. 3; W. Bode: »Die Italienische Plastik«. Berlin 1905, 4. Aufl., pag. 24; WGK Bd. II, pag. 358; MHA tom. II. 2, pag. 573, Fig. 360.

Vierzehn Jahre vor seinem Tod hat Niccolò noch einmal das gleiche Thema in seinem zweiten, großen Hauptwerk an der Kanzel des Domes zu Siena, 1266—1268, aufgegriffen (Abb. 57). Die Komposition ist figurenreicher, dramatischer, aber auch naturalistischer geworden. Die heilige Geschichte ist ausführlich erzählt. Die Anbetungsszene, die in die rechte obere Bildecke verlegt ist, wird durch die auffällige Diagonale (von links oben nach rechts unten) scharf vom ganzen Reiterzug abgetrennt. Man sieht die orientalischen Fürsten auf ihrem Marsch nach Bethlehem. Reitknechte, zwei Neger, Kamele und Hunde beleben das Bild. Die Könige sind eben abgesessen, ein Diener hält die Leibpferde. Der Akt der Huldigung kann nunmehr sich vollziehen. Der Stern-

Abb. 57. Kanzel-Relief Niccolò Pisanos im Dom zu Siena, 1266.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

engel von Pisa ist mit geringen Varianten in die Komposition übernommen worden. Er steht hinter der Kniefigur des barhäuptigen Königs, dessen Krone wie ein Armband über den rechten Oberarm gestreift ist[1]). Er küßt das rechte, nackte Füßchen des kleinen Jesus. König Balthasar hat seine mit Goldstücken gefüllte Schale dem Knaben überreicht, der sie mit beiden Händen trägt, während die Rechte der Madonna unterstützend zugreift. König Melchior ist aus dem Vordergrund in den Mittelgrund gerückt, aber der jugendliche Kaspar an dem traditionellen Platz stehen geblieben. Die Figur des Joseph ist weggelassen.

Man kann sich denken, wie innerhalb der damaligen toskanischen Kunst unsere Komposition etwas Unerhörtes bedeutete. Niccolòs Sohn Giovanni packt das Thema bald

1) Zu den Ehrenbezeugungen des freien Mannes gehört die Entblößung des Hauptes; vgl. C. Sittl: »Die Gebärden der Griechen und Römer«, a. a. O., pag. 151.

an, um es zweimal zu lösen, an der 1301 vollendeten Kanzel von S. Andrea zu Pistoja [1]) und an der 1302 von Borgogni di Tado in Auftrag gegebenen, 1311 vollendeten

Abb. 58. Kanzel-Relief Giovanni Pisanos in S. Andrea zu Pistoja, 1301.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

Abb. 59. Kanzel-Relief Giovanni Pisanos im Museo Civico zu Pisa, 1302.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

Domkanzel zu Pisa (Museo civico). Die Pistoja-Komposition erfährt eine inhaltliche Bereicherung durch das Thema der im Traum versunkenen Könige mit dem Verkündigungsengel und der entsprechenden Joseph-Szene (Abb. 58). Die Komposition ist

1) W. Bode a. a. O., pag. 30.

freier geworden. Man wird die sienesischen Reminiszenzen ohne weiteres heraussehen können. Die Madonna ist inniger und teilnahmsvoller, König Balthasar ist eben erst im Begriff, den Fußkuß zu geben; Melchior deutet nach dem Stern und sieht zu seinem Glaubensgenossen, der mit anbetend gefalteten Händen hinter ihm dasteht. Neben der Figur des wegweisenden Sternengels ist der Christuskopf im Stern gegeben, das bekannte orientalisch-syrische Motiv.

Rein kompositionell bedeutet das Kanzelrelief im Museo Civico zu Pisa einen Fortschritt (Abb. 59). Wie die Hauptfiguren in die Felsenbucht eingeordnet sind und die von rechts herabfallende Kreislinie durch die nach vorn geneigte Figur des andachtsvollen, jungen Magierkönigs[1]) und die gestreckt gehaltenen Arme des Sternengels weiter geleitet wird, wie das Hauptmotiv mit dem barhäuptigen Alten, König Melchior und Kaspar unter sich in Beziehung gesetzt sind, das Alles sind die Vorzeichen der am Horizont sich

Abb. 60. Marmor-Relief Lorenzo Maitanis aus Siena an der Dom-Fassade zu Orvieto, um 1310.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

zeigenden Renaissance. Die Rundungstendenz spricht sich auch in dem Fassadenrelief zu Orvieto (Abb. 60) aus, das in seinem Entwurf auf den Baumeister Lorenzo Maitani zurückgeht. Es trägt wie die Pistojakomposition die deutlichen Merkmale des »Französischen Schauspiel-Typus« in sich, von dem ausführlich die Rede sein wird.

Es ist nicht genug, zu wissen, daß Italien vom Orient beeinflußt wird. Man muß Kenntnis davon gewinnen, daß auch die nordische Kunst nach 1200 das orientalische Motiv des wegweisenden Sternengels besitzt. Man begegnet ihm in folgenden Kompositionen: Frei-Statuen in der nach Moritz Eichborn zwischen 1260 und 1275 entstandenen Vorhalle[2]) des Münsters zu Freiburg (Abb. 61) mit der burgundischen An-

1) Der Gestus des Händefaltens ist eine seit der Karolingischen Zeit häufig auftretende Form der Huldigung des Vasallen vor seinem Lehnsherrn oder auch des niederen Geistlichen vor dem Bischof. Man lese bei C. Sittl a. a. O., pag. 151 f. nach.

2) K. M. Eichborn: »Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins«, in StZDK 1899, Heft 16, pag 10; F. Kempf-K. Schuster: »Das Freiburger Münster«. Freiburg i. Br. 1906, pag. 81; WGK Bd. II, pag. 316.

ordnung der Madonnen-Statue an dem Mittelpfosten des Portals; Tympanon-Relief des nördlichen Seitenportals der Westfassade des Straßburger Münsters[1]) um 1300 (Abb. 62); Relief auf der Chorschranke[2]) von Notre-Dame zu Paris (Abb. 63); Tympanon-Relief

Abb. 61. Vorhalle des Münsters zu Freiburg, um 1270.
(Nach einer Originalaufnahme von G. Röbcke in Freiburg i. Br.)

1) G. Dehio: »Das Münster Unserer Lieben Frau«, in: »Straßburg und seine Bauten«. Straßburg i. E. 1894, pag. 210; G. Sanoner: »La Vie de Jésus-Christ«, in RACh 1905, tom. LV, pag. 310, Fig. 11; L. Dacheux: »Das Münster zu Straßburg«. Straßburg i. E. 1900, Taf. IX, Nr. 5; S. Hausmann: »Elsässische Kunstdenkmäler«. Straßburg i. E. 1900, Taf. 72.

2) N. M. J. Chapuy-F. T. Jolimont: »Vues Pittoresques des Cathédrales Françaises«. Paris 1823, Taf. X; Lassus-E. M. Viollet-Le-Duc: »Monographie de Notre Dame de Paris«. Paris-Londres, pl. 65.

Abb. 62. Modernisiertes Tympanon-Relief
im Nord-Portal der West-Fassade des Münsters zu Straßburg, um 1300.
(Nach S. Hausmann.)

Abb. 63. Stein-Relief an der Nordseite der Chorschranken in Notre-Dame zu Paris, um 1320.
(Nach E. M. Viollet-Le-Duc.)

Abb. 64. Tympanon-Relief an der West-Fassade der Martins-Kirche zu Kolmar, um 1400.

(Nach einer Original-aufnahme von J. Christoph in Kolmar.)

der Kollegiatkirche in Huy[1]); französisches Hausaltärchen in der Sammlung Soltykow[2]) zu Petersburg; Tympanon-Relief an der Westfassade der Lorenzkirche zu Nürnberg um 1360[3]); Deckengemälde in der Krypta des Münsters zu Basel[4]) aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts: Die aus den Wolken sich heraus entwickelnde Halbfigur des Engels hält mit beiden Händen den sechsstrahligen Stern; Tympanon-Relief an der Westfassade der Martinskirche zu Kolmar (Abb. 64); Stich des Meisters E S (Abb. 65): Der

Abb. 65. Stich des Meisters E. S.
(Nach einer Originalaufnahme von Amsler-Ruthardt in Berlin.)

1) J. Helbig: »La Sculpture et les Arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse«. Bruges 1890, pag. 72, pl. XII.

2) P. Lacroix-F. Seré: »Le Moyen Age et la Renaissance«. Paris 1851, tom. V, pl. 16.

3) W. Bode a. a. O., pag. 90; S. Graf Pückler-Limpurg: »Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts«, in StZDK 1904, Heft 48, pag. 13; G. Sanoner a. a. O., pag. 302, Fig 6; WGK Bd. II, pag. 332.

4) A. Bernoulli: »Die Deckengemälde in der Krypta des Münsters zu Basel«, in: »Mitteilungen der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel«. Basel 1878, Neue Folge I, pag. 5. — König II soll die Gesichtszüge Kaiser Karls IV. tragen. Nach seinem Siegel zu schließen, ist eigentlich nur die Behandlung des Bartes übereinstimmend. Man vergleiche die authentischen »Bildnisse« des Kaisers in der 1357 vollendeten Kollegiatkirche auf der Burg zu Karlstein bei J. Neuwirth: »Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein«. Prag 1896, pag. 44, 75, 83; A. Lehmann: »Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer«. Leipzig 1900, pag. 33.

schwebende Engel in ganzer Figur hält den Stern[1]); Flügel-Relief des Hochaltars zu Gries von Michael Pacher[2]) aus dem Jahr 1475 (Abb. 66). Mehr Beispiele können noch mühelos ausfindig gemacht werden.

Wenn wir wiederum unserer Aufgabe gemäß die entscheidenden Punkte in kurzem Überblick zusammenzufassen versuchen, so möchte folgendes gesagt werden: Der wegweisende Sternengel erscheint zum erstenmal in der gesamten Kunst in dem Mailänder Sarkophagrelief aus dem Ende des vierten Jahrhunderts, wo er noch flügellos gegeben ist. Seit dem fünften Jahrhundert ist der geflügelte Engel notwendige Bildingredienz. Ursprünglich wird er als Ganzfigur am Thron stehend dargestellt: Rom, Rouen, Karthago, Ravenna, Etschmiadzin. Erst später setzt das Motiv der schwebenden Ganzfigur ein: Achmim, Cividale, Arezzo, Parma. Eine dritte Kunstauffassung kennt ihn als eine in den Wolken schwebende Halbfigur: Homiliensammlung Gregors von Nazianz, Urbano. Er ist fast stets nimbiert. In Arezzo schwingt er bereits das Weihrauchfaß. Die Sitzfigur der Madonna — das ist das typische — ist nimbiert in der Achmimer Goldplatte, in Cividale und in S. Maria Cosmedin. In Arezzo trägt sie eine Krone auf dem Haupt, und ein Drachenkopf dient ihr als Suppedaneum. In Parma hält die Himmelskönigin eine stilisierte Nelke in der Hand. Der auf dem mütterlichen Schoß sitzende Christusknabe greift nach dem Magiergeschenk. Das ist die alte Form. Auf dem Ambo aus Saloniki und der

Abb. 66. Hoch-Altar Michael Pachers in der Pfarr-Kirche zu Gries bei Bozen, 1475.
(Nach E. F. A. Münzenberger.)

1) A. Bartsch: »Le peintre Graveur«. Vienne 1808, vol. VI, pag. 10, 14; J. D. Passavant: »Le peintre Graveur«. Leipzig 1860, vol. II, pag. 52, Nr. 124.

2) E. F. A. Münzenberger: »Zur Kenntnis und Würdigung der Mittelalterlichen Altäre Deutschlands«. Frankfurt a. M. 1903, Lief. XIV. 5.

Kathedra in Ravenna ist er zum erstenmal mit der Evangelienrolle bezw. dem Evangelienbuch ausgezeichnet. In Cividale, S. Maria in Cosmedin, im Pariser Codex und in Daphni trägt er den Kreuznimbus. In Urbano und Daphni segnet der kleine Jesus die Magier. In Arezzo schmückt ein einfacher Kronenreif das Haupt Christi, in Parma hält er den Apfel als Symbol der zu erlösenden Welt in der Hand. Bei Niccolò Pisano setzt bereits das Thema des Fußkusses ein. Die Drei Magier sind zum erstenmal als Könige im Menologium Basilius' II., nach 976, dargestellt. Die Magier werden, soweit sich noch sicher nachweisen läßt, in dem Etschmiadzin-Relief um 550 zum erstenmal als Vertreter der drei Lebensalter, als Greis, Mann und Jüngling gegeben. Magier I ist in halber Kniebeuge im Etschmiadzin-Relief, im Pariser Codex und in Daphni. Die Genuflexio ist vollendet in S. Maria in Cosmedin und Urbano. In halber Kniebeuge befinden sich alle drei Figuren in Arezzo. In Urbano, bei Niccolò und Giovanni Pisano hat Magier I als Zeichen seiner Verehrung die Krone bereits vom Haupt genommen. Der Gestus des Deutens auf den Stern bei Magier III tritt als singuläre Erscheinung in Daphni, und den »Französischen Schauspiel-Typus« voraussetzend, bei König II in Parma, bei Giovanni Pisano in Pistoja und in Orvieto auf. Im Pariser Codex, in S. Maria Antiqua und in Parma, bei Giovanni Pisano in der Pisaner Domkanzel und in Orvieto sieht König II zu seinem jungen Glaubensgenossen. Salerno und Lambach geben, wie S. Maria Maggiore zu Rom (um 440), die Szene der Audienz bei Herodes. Die Homiliensammlung Gregors von Nazianz um 880, Salerno und die Pisaner Domkanzel bringen die Erscheinung des Verkündigungsengels bei den schlafenden Magiern. In Bargo und bei den Pisanern sind die Könige beritten. Die Geschenke, in der Regel Goldstücke, werden auf flachen Schalen, in Büchsen und hohen Rundgefäßen dargebracht. In Arezzo ist der Deckel der Gefäße bereits abgenommen. Bei Niccolò Pisano in Siena reitet zuerst ein Neger im königlichen Gefolge mit.

Wie in die Linie, die wir zu verfolgen hatten, auch die Adorationskompositionen der nordischen Kunst gehören, ist an Ort und Stelle vermerkt worden.

»Die griechische Kunst, durch Alexander den Großen in den Orient getragen, durchsetzt denselben zuerst, wird dann aber bald von diesem in ihrem Wesen verändert und orientalisiert. In spätrömischer Zeit ist der Prozeß vollendet, die byzantinische Kunst ist wieder eine orientalische«.

J. Strzygowski: »Hellas in des Orients Umarmung«.

6. Der Syrisch-Byzantinische Kollektiv-Typus.

Die Gründung Konstantinopels ist die Geburtsstunde der altbyzantinischen Kunst. Neurom wird die Universalerbin der Antike und damit auch der christlichen Antike. Die

Abb. 67. Miniatur aus dem Syrischen Rabulas-Codex in der Bibliothek S. Lorenzo zu Florenz, 586.
(Nach A. Venturi C 1388.)

Weltstadt, an Bedeutung Alexandrien der hellenistischen Zeit weit überlegen, speichert eine Kraft in sich auf, die ausreichend genug werden sollte, im neuen produktiven Sinne zu wirken. Aber die Erfolge sind schließlich nur möglich gewesen durch den Kaiserlichen Hof, der zahlreiche Künstler des Orients, aus Griechenland, Syrien und Klein-

asien nach der Weltstadt berufen hat[1]). Während hier ein neues Leben sich entfaltet, bricht die weströmische Entwickelung zusammen. Der alte Kulturboden Italiens ist verödet und reicht nicht mehr aus zur Schaffung neuer Typen[2]). Diese allgemein skizzierte Situation trifft auch bei der Gestaltung unseres Gegenstandes zu.

Wo es sich in der Entwickelung um die Prägung eines Adorationstypus gehandelt hat, mußte stets der Blick nach dem Orient gerichtet werden. Rom hat auch nicht einen einzigen Adorationstypus geschaffen. Wiederum bringt der Osten ein neues Bild. Es ist sehr bedeutsam, daß innerhalb des orientalischen Kunstkreises Syrien zuerst den Pinsel ergreift. Das syrische, vom Kalligraphen Rabulas im Kloster S. Johann zu Zagba 586 vollendete Evangelienbuch bringt einen neuen Typus der Geburt Christi

Abb. 68. Syrische Ampulle im Domschatz zu Monza, um 590.
(Nach einer Originalaufnahme von P. Tremolada in Monza.)

(Abb. 67). Doch er soll keine besondere Bedeutung für die Zukunft gewinnen. Wiederum meldet sich eine der Monzeser[3]) Ampullen (Abb. 68). Auf ihr sind zum erstenmal die integrierenden Bestandteile des neuen, zukunftsfrohen Weihnachtsbildes gegeben. Man sieht — aller Wahrscheinlichkeit nach in einer Höhle — rechts

1) J. Strzygowski: »Die Byzantinische Kunst«, in BZ 1902, Bd. XI, pag. 60; J. Strzygowski: »Drei Miscellen«, in A. de Waal: »Archaeologische Ehrengabe der Römischen Quartalschrift zu de Rossi's LXX. Geburtstage«. Rom 1892, pag. 394; J. Strzygowski: »Das goldne Tor in Konstantinopel«, in: »Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts«. Berlin 1894, Bd. VIII, pag. 39 und pag. 230—249: »Die Säule des Arkadius in Konstantinopel«.

2) J. Strzygowski: »Die Schicksale des Hellenismus in der Bildenden Kunst«, in: »Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur«. Leipzig 1905, Jhrg. VIII, pag. 19.

3) Gar. tav. 433. 8; »Matériaux pour servir à l'archéologie de la Russie«. St. Petersburg (russ.) 1899, pag. 11.

die Liegefigur der nimbierten Madonna und links die sitzende Profilfigur des Joseph, dessen linke Hand das Haupt stützt, während im oberen Bildfeld der Neugeborene von den legendären Tieren angebetet wird, vom fünfstrahligen Stern überstrahlt. In diese Komposition ist also die Magiergeschichte noch nicht eingerückt[1]). Das achte Jahrhundert

Abb. 69. Evangeliar in der National-Bibliothek zu Paris cod. graec. 74, um 1025.
(Nach einer Originalaufnahme von M. Berthaud zu Paris.)

bringt die Entscheidung. Ein Wandgemälde der el-Hadra-Kirche des altehrwürdigen Syrer-Klosters in der ägyptischen Natronwüste[2]) zeigt noch erst die Krippe, Maria und

1) O. Siren: »Kristi Födelses framställning i Konsten«, in: »Nordisk Tidskrift«. Stockholm 1907, Heft 8, pag. 468.

2) J. C. E. Falls: »Ein Besuch in den Natronklöstern der sketischen Wüste«, in: »Frankfurter Zeitgemäße Broschüren«. Frankfurt a. M. 1905, Bd. XXV, Heft 3, pag. 61; A. Baumstark:

Abb. 70. Die Bade-Szene des Dionysius-Sarkophags im Kapitolinischen Museum zu Rom 46 a.
(Nach einer für den Museums-Katalog der British School of Rome gemachten Aufnahme.)

Joseph in der Höhle zwischen den Drei von rechts kommenden Magiern und links zwei nach den Engelsboten des Himmels emporblickenden Hirten. Vollständiger liegt das Dispositions-Schema der die Weihnachts-Homilie begleitenden Miniaturenfolge einer um 800 entstandenen syrischen Bilderhandschrift der Kgl. Bibliothek zu Berlin[1]), Hom. syr. Sachau 220 zugrunde. A. Baumstark hat in Aussicht gestellt, diese Folge zu publizieren und gleichzeitig in besonderer Weise den genaueren

Abb. 71. Exultet-Rolle in der Kathedrale zu Gaëta.
(Nach Bertaux C 1515.)

Nachweis der syrischen Provenienz des von uns benannten »Syrisch-Byzantinischen Kollektivtypus« überhaupt zu liefern. Es ist jedenfalls die Tatsache von besonderer Wichtigkeit, daß nicht erst im zwölften Jahrhundert, wie man meist liest, die Magiergeschichte aufgenommen worden ist, sondern bereits im achten. Im frühen elften Jahrhundert rückt nun die syrische Schöpfung in die im eigentlichen Sinn byzantinische

»Krippe und Weihnachtsbild«, in: »Weihnachtsbeilage der Kölnischen Volkszeitung«. Köln 1907, pag. 15, dazu J. Strzygowski: »Das syrische Kloster der sketischen Wüste«, in OChR 1901, Jhrg. I, pag. 359 und J. Strzygowski Rezension in BZ 1902, Bd. XI, pag. 660.

1) E. Sachau: »Die Handschriften-Verzeichnisse der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Verzeichnis der syrischen Handschriften«. Berlin 1899, Bd. XXIII, pag. 114.

Kunst ein, um dauernd hier zu verbleiben[1]). So ist es wohl begründet, weshalb wir die Bezeichnung »Syrisch-Byzantinischer Kollektivtypus« gewählt haben und angewandt wissen möchten.

Bevor wir jedoch an die Beschreibung der entscheidenden Miniatur gehen, wird es nützlich sein, sich noch einmal die Resultate des ersten Bandes ins Gedächtnis zurückzurufen. Wir greifen nur einige Motive heraus. Daß die Vorstellung der Geburt Christi in einer Höhle echt und recht orientalisch ist, braucht kaum mehr gesagt zu werden[2]). Man achte darauf, die syrische »Spelunca Thesaurorum« kennt die Figur des an der Krippe in der Höhle sitzenden Joseph und die lobsingenden Engelscharen, und die syrische Legende bei Budge sagt von dem Sternengel: »An der Höhle verwandelte er sich und wurde wie eine lichte Feuersäule von der Erde bis zum Himmel«[3]). Endlich möge man auch das Menaion zu Rat ziehen.

Abb. 72. Mosaik aus dem Baptisterium zu Florenz, jetzt im Museo S. Maria del Fiore, aus dem Ende des elften Jahrh.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

Das Evangeliar cod. grec. 74[4]) ist der erste Vertreter des statuierten Typus im elften Jahrhundert (Abb 69). Die Magiergeschichte ist ausführlich erzählt. Sie setzt

1) Das syrisch-byzantinische Weihnachtsbild rückt auch in die angelsächsische Kunst ein, doch wird, wenn wir recht sehen, die Magiergeschichte nicht aufgenommen; vgl. J. O. Westwood: »Palaeographia Sacra Pictoria«. London MDCCCXLV; P. Lacroix-F. Seré a. a. O., tom. II, pl. III f.; F. Keller: »Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken«, in: »Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich«. Zürich 1853, Bd. VII, pag. 61; J. O. Westwood: »Fac-Similes of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts«. London MDCCCLXVIII, pl. 32, 39.

2) Es ist bereits bemerkt worden, daß eine Lokaltradition zugrunde liegt. Man lese auch Euseb: »Vita Constantini«, lib. III, cap. XLI und den Pilgerbericht Daniels; F. Piper: »Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis ins sechzehnte Jahrhundert«. Weimar 1851, Bd. I. 2, pag. 70; F. Piper: »Einleitung in die monumentale Theologie«. Gotha 1867, pag. 164, dazu CSAV vol. XXXVIIII, pag. 256.

3) Evangelium Pseudo-Matthaei cap. XIII: »Sed et stella ingens a vespere usque ad matutinum splendebat super speluncam, cuius magnitudo nunquam visa fuerat ab origine mundi«.

4) SchDG pag 20.

Abb. 73. Syrische Elfenbeintafel im Kgl. Museum zu Ravenna.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

mit der Herodesszene ein. Man sieht im oberen Bildfeld den jüdischen König im Palast thronen, dessen Adjutant zu seiner Linken steht. Die Drei, in verschiedenen Lebensaltern gegebenen Magier, in blauer, roter und golddurchwirkter Tunika stehen vor dem Thron und erstatten Bericht über die Erscheinung des wundersamen Sternes. Sie be-

Abb. 74. Elfenbein-Relief im Museum zu Liverpool, nach 1100.
(Nach H. Graeven.)

gleiten ihre Worte mit dem Gestus der hochgenommenen Hände. Die Magier reiten unter der Führung des Sternes nach Bethlehem. Sie treten also hier nicht als eigentliche Adoranten mit den Geschenken auf. In der Höhle liegt die »Theotokos« in blauer Tunika und braunem Pallium auf einer Matratze und blickt zu den Kommenden. Die rechte Hand liegt auf der Krippe mit dem Kind, in welche die legendären Tiere anbetend schauen. Unmittelbar dar-

Abb. 75. Speckstein-Platte im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
(Nach einer Originalaufnahme von Ph. Schwarz in Berlin.

unter die Badeszene[1]) nach antikem Vorbild (Abb. 70). Die eine der beiden Frauen sitzt mit leicht nach links geneigtem Kopf vor dem Wasserbecken und hält mit beiden Armen den im Wasser stehenden, nimbierten Knaben, während die Frau rechts Wasser zugießt. Oberhalb der Krippe steht die Profilfigur des nimbierten, langbeflügelten Verkündigungsengels, mit einem langen Stab in der Linken, die rechte Hand ist dem bärtigen, greisen Hirten mit zottigem Fell und dem bartlosen, jungen Hirten entgegengehalten. Ihre Herde ist durch zwei Tiere, ein Lamm und einen Ziegenbock, angedeutet. Links unterhalb

Abb. 76. Türsturz-Relief in der Rosenkranz-Kirche zu Terlizzi (Apulien).
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

1) Formale Vorbilder aus der Antike sind also vorhanden; vgl. C. O. Müller - Fr. Wieseler: »Denkmäler der Antiken Kunst«. Göttingen 1869, Taf. XXXIV, Nr. 402; K. Wernicke: »Lebenslauf eines Kindes in Sarkophag-Darstellungen«, und: »Die Kindheit des Zeus«, in: »Archaeologische Zeitung«. Berlin 1885, Jhrg. XLIII, pag. 210, Nr. 14, pag. 229; F. Noack: »Die Geburt Christi in der Bildenden Kunst bis zur Renaissance«. Darmstadt 1894, pag. 1, 23, dazu J. Strzygowski Rezension in BZ 1895, Bd. IV, pag. 601; J. Déchelette: »Les Vases Céramiques ornés de la Gaule Romaine«. Paris 1904, tom. II, pag. 204, 212 (Bad des kleinen Achilles), dazu H. Leclercq Rezension in: »Revue des Questions Historiques«. Paris 1906, tom. XL, pag. 282. — Eine fromme Legende weiß übrigens zu erzählen, daß einem abendländischen Palästinapilger des ausgehenden siebenten Jahrhunderts, dem gallischen Bischof Arnulf, in Bethlehem Wasser von diesem ersten Bad gezeigt worden sei; es soll sich ungemindert und kristallklar in einer natürlichen Bodenvertiefung durch die Jahrhunderte hindurch erhalten haben — und andächtig wusch er damit sein Gesicht! CSAV vol. XXXIX, pag. 256; vgl. A. Baumstark: »Abendländische Palästinapilger des ersten Jahrhunderts und ihre Berichte«. Köln 1906, pag. 51. Analogie bei G. A. v. d. Bergh v. Eysinga: »Indische Einflüsse auf evangelische Erzählungen«. Göttingen 1904, pag. 73.

der Madonna erscheint die Sitzfigur des weißbärtigen Joseph mit mächtigem Goldnimbus, er sieht zu dem Neugeborenen hin.

Ein fester Kanon hat sich also herausgebildet. Das Prinzip der »kontinuierenden Erzählungsweise« ist redlich gewahrt. Auf der Magiergruppe ruht in der künftigen Bildentwickelung der Akzent, und aus ihrer Behandlung kann man einigermaßen sichere Datierungsmittel für die ganze Komposition erhalten. Weil vor allem auf diese Gruppe zu achten und die zu nennenden Unterschiede gering sind, andererseits M. Schmid von mehreren Miniaturen bereits eine gute Beschreibung geliefert hat, wird es erlaubt sein, in diesem Kapitel sich kürzer zu fassen. Die beigegebenen Illustrationen sollen das sonst sich wiederholende Wort ersetzen. Aus dem elften Jahrhundert kommen

Abb. 77. Evangeliar in der National-Bibliothek zu Paris anc. fond. 75.
(Nach einer Originalaufnahme von M. Berthaud in Paris.)

weiterhin in Betracht: Relief in S. Giovanni Elemosinario zu Venedig[1]); Miniatur auf der Exultet-Rolle[2]) in der Kathedrale zu Gaëta (Abb. 71); Miniatur-Mosaik des Baptiste-

1) H. v. d. Gabelentz a. a. O., pag. 148, Abb. 11. Mir scheint es aus ikonographischen Gründen nicht recht wahrscheinlich, daß das Relief antik-christlich-hellenistisch sei und dem frühen sechsten Jahrhundert angehöre, wenn auch die Weichheit der Formensprache, das Streifenmotiv, das »Übereinander« verdächtig sind. So frühzeitig ist eben die Magiergeschichte in das eigentliche syrische Weihnachtsbild nicht eingerückt.

2) G. Millet: »La Collection Chrétienne et Byzantine des Hautes Etudes«. Paris 1903, pag. 77. — Das Bienenmotiv dürfte wohl von einer anderen Stelle des »Exultet« hierher übertragen worden sein. »Exultet iam angelica turba coelorum« ist Festgesang zur Weihe der Osterkerzen. Man lese die betreffende Stelle: »Per ministrorum manus de operibus apum, sacrosancta reddit Ecclesia« im römischen Meßbuch nach. Es hat aber auch symbolischen Sinn. Die Biene ist das Sinnbild der jungfräulichen Geburt, wie der Hymnus singt: »O vere beata et mirabilis apis! Cuius nec sexum masculi violant, foetus non quassant, nec filii destruunt castitatem. Sicut sancta concepit virgo Maria, virgo peperit et virgo permansit«, bei L. Duchesne: »Origines du Culte Chrétien«. Paris 1903, 3. Aufl., pag. 225.

riums zu Florenz[1]) im Museo di S. Maria del Fiore (Abb. 72): Die Höhle ist in einzelne Wände gleichsam kulissenartig zerlegt, die Liegefigur der nimbierten Madonna sieht nicht auf die Magier, sondern nach dem kleinen Jesus. Die Huldigenden bringen auf verhüllten Händen mit Gold gefüllte Kästchen. Über ihnen die drei anbetenden, lobsingenden Engelfiguren mit verhüllten Händen, in leichter Proskynese. Statt zwei Hirten ein Hirte. Im Mosaik des Lukasklosters[2]) bei Stiris, einem Albanesendörfchen in Phokis, ist die Zahl der Engel auf vier erhöht, die der Hirten um einen vermindert. Die Figur des Magiers I ist aus Raumgründen neben die beiden anderen gerückt. In der Elfenbeintafel des Kgl. Museums[3]) zu Ravenna (Abb. 73) verrät sich, wie in Gaëta, wiederum der Einfluß des »Orientalischen Adorations-Typus«. Der wegweisende Sternengel steht vor den Magiern und weist sie auf den Knaben in der Krippe hin. Die drei Adoranten tragen in beiden Händen Pyxiden mit Goldstangen.

Abb. 78. Evangeliar in der Vaticana 2.
(Nach einer Originalaufnahme von O. Schönewolf in Eski-Chehir.)

In dem oberen Streifen erscheint links die Dreiergruppe der huldigenden Engel mit verhüllten Händen, denen eine zweite Engelgruppe rechts von dem breiten Sternenstrahl entspricht.

Das zwölfte Jahrhundert bringt in der Magiergruppe leichte Varianten. Das Elfenbeinrelief im Museum zu Liverpool (Abb. 74) ist wohl die abgekürzte Darstellung einer älteren Vorlage[4]). Den dominierenden Mittelpunkt bildet die diesmal aufgerichtete, sitzende Maria. Ein anbetender und ein Verkündigungsengel, ein Hirt. Etwa aus der gleichen Zeit mag die Specksteinplatte des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin stammen (Abb. 75). Hier sieht Magier II aus der quadratischen Bildfläche heraus. Ähnlich ist die Komposition in der Elfenbeintafel des Museo Barberini in Rom[5]). In dem Relief des Türsturzes der Rosenkranz-Kirche zu Terlizzi (Abb. 76) deutet der berittene Magier I auf das Kind, und Magier II sieht zu seinem Hintermann. Man erblickt nur zwei anbetende Engel. Die Madonna erscheint in Breitansicht; die Hirten, der Engel, Joseph und die Badeszene fehlen. Wiederum beritten sind unsere

1) SchDG pag. 24; VStAI vol. V, pag. 115, Fig. 92.

2) G. Millet a. a. O., pag. 23; R. W. Schultz-S. H. Barnsley: »The Monastery of Saint Luke of Stiris in Phokis«. London 1901, pag. 62, pl. 39, Fig. 42.

3) J. O. Westwood a. a. O., pag. 360, Nr. 9; SchDG pag. 28; G. Rietschel a. a. O., Abb. 21.

4) Nach J. O. Westwood pag. 170 ist das Relief rheinisch-byzantinische Arbeit des elften Jahrhunderts; vgl. H. Graeven: »Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Serie I. Aus Sammlungen in England«. Rom 1898, pag. 6.

5) A. Fr. Gori: »Thesaurus veterum Diptychorum consularium et ecclesiasticorum«. Florentiae 1759, tom. III, pag. 289, tav. 37. Die ganze Bibliothek des Palazzo Barberini ist samt den Altertümern 1902 durch Leo XIII. für den Vatikan erworben worden. Von den letzteren sind schon mehrere in andere Hände übergegangen. Dazu gehört auch unsere Tafel. Wo ist sie?

Magier in dem 1150 entstandenen Mosaik der Cappella Palatina in Palermo[1]). Es schließen sich drei Darstellungen in engstem stilistischem Zusammenhang an. Man achte auf die Kopftypen der entscheidenden Figuren, auf die Gewandbehandlung und Bildung der Pflänzchen auf dem gleichgeformten Erdboden. Im Evangeliar anc. fond. 75 (Abb. 77) der Pariser Nationalbibliothek ruht die nimbierte Madonna in blauem Rock und braunem Mantel auf weißer, blau und rot gestreifter Lagerstätte. Kopf und

Abb. 79. Evangeliar in der Basilika Justinians auf dem Sinaï.
(Nach Kondakow B 166.)

Blick sind vom Kind abgewendet. Vom blauen Wolkenfeld mit den Brustbildern von sechs lobsingenden Engeln geht der breite, rot konturierte Strahl mit dem Stern auf die Krippe hinab. In dem Evangeliar der Vaticana[2]) Urbin. Graec. 2 ist die Zahl der lobsingenden Engel auf neunzehn erhöht (Abb. 78). Es folgt die dritte Darstellung im Evangeliar Gregors von Nazianz[3]) auf dem Sinaï (Abb. 79). Das Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek anc. fond. 54 (Abb. 80) ist das letzte Beispiel des zwölften Jahrhunderts. Die erschöpfte Kindbetterin in blauem Rock und braunem Mantel sieht dem Bade zu.

1) VStAI vol. III, pag. 395, Fig. 407.
2) Cos. Stornajolo: »Codices Urbinates Graeci«. Romae MDCCCXCV, pag. 5.
3) G. Millet a. a. O., pag. 19.

Abb. 80. Evangeliar in der National-Bibliothek zu Paris anc. fond. 74.
(Nach einer Originalaufnahme von M. Berthaud in Paris.)

Das dreizehnte Jahrhundert läßt die Drei Magier proskynetische Versuche machen, doch kommt es bei keiner Figur zur reinen Kniebeuge. Man hat das Relief in der Sammlung[1]) Stroganow zu Rom (Abb. 81) zu nennen. Die Komposition ist etwas ab-

Abb. 81. Elfenbein-Relief in der Sammlung G. Stroganow zu Rom, nach 1200.
(Nach H. Graeven.)

Abb. 82. Physiologus-Handschrift in der Evangelischen Schule zu Smyrna.
(Nach einer Originalaufnahme von G. Weber in Smyrna.)

1) H. Graeven: »Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Nr. 1—80. Aus Sammlungen in Italien«. Rom 1900, Nr. 75, pag. 41. Nach Graeven ist das

weichend von der herkömmlichen Dispositionsart behandelt. Das Motiv der Kindbetterin ist geschwunden. Die nimbierte Madonna ist als Sitzfigur gegeben, sie hält das ältliche Kind, neben dem die Krippe mit Ochs und Esel steht, auf dem Schoß; ein anbetender Engel. Wie in Ravenna, so tritt auch hier wieder der wegweisende Sternengel auf. Der Verkündigungsengel, die Hirten und die Badeszene werden nicht gegeben. Es folgen: Das Relief im Britischen Museum 986 [1]); die Miniatur im Evangeliar cod. graec. 66 der

Abb. 83. Evangeliar in der National-Bibliothek zu Paris cod. syr. 550, 1262.
(Nach einer Originalaufnahme von M. Berthaud in Paris.)

Kgl. Bibliothek [2]) zu Berlin, fol. 9b; die Physiologus-Handschrift [3]) in der Bibliothek der Evangelischen Schule zu Smyrna (Abb. 82); der cod. syr. 550 Gregors von Nazianz aus dem Jahr 1262 in der Nationalbibliothek zu Paris (Abb. 83): Hier trägt die Madonna blauen Rock und braunen Mantel, Magier I braune Anaxyrides, rote Tunika, blaue

Relief »ostitalische Arbeit nach byzantinischem Muster« und gehört dem »XII. Jahrhundert« an; so datiert auch Fr. Hermanin: »Alcuni Avori della Collezione del Conte Stroganoff a Roma«, in LAR 1898, vol. I, pag. 5.

1) O. M. Dalton: »Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East«. London 1901, pag. 174, pl. XXXV.

2) SchDG pag. 23; W. Studemund-L. Cohn: »Verzeichnis der Griechischen Handschriften der Kgl. Bibliothek zu Berlin«. Berlin 1890, pag. 214; G. Rietschel a. a. O., pag. 19, Abb. 22.

3) J. Strzygowski: »Der Bilderkreis des Griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna«, in: »Byzantinisches Archiv«. Leipzig 1899, Heft 2, pag. 1, dazu A. Haseloff Rezension in BZ 1900, Bd. IX, pag. 683; J. Strzygowski: »Der illustrierte Physiologus in Smyrna«, in BZ 1901, Bd. X, pag. 218.

Abb. 84.

Abb. 85. Portal-Bogen im Archäologischen National-Museum zu Athen.
(Nach eigener Aufnahme.)

Abb. 86. Türsturz-Relief Niccolò Pisanos am linken Seitenportal der Martins-Kathedrale in Lucca, um 1250.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

Chlamys, weißes Schuhwerk, Magier II rote Tunika, blaue Chlamys, III rote Tunika und rote Chlamys [1]). Es ist an dieser Stelle wohl auch das neugriechische Portalrelief in der Byzantinischen Abteilung des Zentralmuseums zu Athen zu nennen (Abb. 84 und 85). Der Typus ist abgekürzt wiedergegeben [2]).

Endlich haben noch zwei bedeutende, italienische Plastiker des dreizehnten Jahrhunderts den »Syrisch-Byzantinischen Kollektiv-Typus« übernommen, Niccolò Pisano in dem leider stark beschädigten Architrav-Relief der Kathedrale [3]) zu Lucca (Abb. 86) und

Abb. 87. Kanzel-Relief Guglielmos dell' Agnello in der Kirche S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

1) In der christlich-arabischen 1299 zu Mardim in Mesopotamien geschriebenen Handschrift der Laurentiana cod. arab. XXXII 387 sollen vier Magier sein; vgl. S E. Assemani: »Bibliothecae Mediceae Laurentianae et Palatinae Codicum MMS. Orientalium Catalogus«. Florentiae 1742, pag. 72. — Ich habe den Codex nicht eingesehen und die Miniatur wegen der von Fratelli Alinari verlangten 60 Lire nicht aufnehmen lassen können.

2) F. Noack a. a. O., pag. 19.

3) W. Bode a. a. O., pag. 23 und 25.

Fra Guglielmos aus Pisa[1]) im Kanzel-Relief der Kirche S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja (Abb. 87). Man sieht jetzt schon, wie die Frage nach dem Problem der Form die Abbildung vom ikonographischen System einleitet. Niccolò Pisano nimmt die Verkündigung Marias hinzu, Fra Guglielmo läßt die Krippenszene weg. Die Herde ist durch den Steinbock bereichert.

Im vierzehnten Jahrhundert herrscht das Motiv der reinen Proskynese. Das wird deutlich an einem klassischen Beispiel, im cod. graec. 543 fol. 116 b Gregors von Nazianz (Abb. 88) der Nationalbibliothek zu Paris. In der Mitte der hochgelegenen

Abb. 88. Evangeliar in der National-Bibliothek zu Paris cod. graec. 543, um 1350.
(Nach einer Originalaufnahme von M. Berthaud in Paris.)

Felsenhöhle erscheint die liegende, nimbierte Madonna in blauem Rock und violettem Mantel. Magier I trägt blaue Chlamys und rote Schuhe, er ist niedergekniet und hält auf verhüllten Händen ein Goldgefäß. Magier II steht neben ihm in rotem Gewand und sieht zu dem jüngsten, knienden Glaubensgenossen.

Das fünfzehnte Jahrhundert scheint eine besondere Vorliebe für die an die Geburtshöhle heranreitenden Magier zu haben. Die Gruppe der Adoranten ist stark differenziert: Einer deutet nach dem Stern oder auf die Liegefigur der Madonna, oder sie sehen sich gegenseitig an und schauen aus der Bildfläche heraus. Vor allem ist die landschaftliche Behandlung höchst charakteristisch. Wildromantisch entwickelt sich hinter der Maria die

1) A. Schmarsow: »S. Martin von Lucca«, a. a. O., pag. 111, 119; W. Bode a. a. O., pag. 28; VStAI vol. III, pag. 971, Fig. 868.

Abb. 89. Fresko in der Georgs-Kapelle der S. Paul-Kirche auf dem Berg Athos, 1423.
(Nach G. Millet C 311.)

stilisierte Felsenhöhle, die Bildfläche teilend, hoch empor. Ich nenne: Fresko an der Südwand der Georgskapelle der S. Paul-Kirche auf dem Berg Athos[1]) aus dem Jahre 1423, (nach G. Millet C 311) (Abb. 89); Fresko in der Peribleptos-Kirche zu Mistra[2]) bei Sparta (nach G. Millet C 7); Fresko am südlichen Querschiff der Pantanassa-Kirche[3]) zu Mistra, (nach Millet C 63) und endlich die beiden Miniaturen im Serbischen Psalter der Hof-Staatsbibliothek zu München[4]), den Jos. Strzygowski geistvoll publiziert hat. Weiterhin geben wir eine von A. Baumstark zur Verfügung gestellte armenische Miniatur des Tetra-Evangeliums in der Jakobus-Kathedrale zu Jerusalem aus dem Jahr 1415—16 (Abb. 90) wieder[5]), mit dem hübschen Motiv, daß auch eine Antilope zu den Christus anbetenden Tieren hinzukommt. Zwei armenische[6]) Denkmäler aus den Jahren 1564 und 1649 wollen noch aufgenommen sein (Abb. 91, 92).

Abb. 90. Armenisches Tetra-Evangelium in der Jakobus-Kathedrale zu Jerusalem, 1415.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Baumstark in Achern.)

1) G. Millet a. a. O., pag 37.
2) G. Millet pag. 28.
3) G. Millet pag. 30.
4) J. Strzygowski: »Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München«, in: »Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse«. Wien 1906, Bd. LII, pag. 43, 78, 112, Taf. XXV, LIV. — Der Psalter gibt auch einen Mischtypus: Die Madonna erscheint als Frontalfigur unter einer Arkade, rechts die Magier wie im elften Jahrhundert, links oben ein adorierender Engel, links unten Joseph in herkömmlicher Weise. Warum deutet Strzygowski die Szene auf Taf. LIV als »Heimkehr der Magier«? Es ist doch wohl die Audienz bei Herodes gegeben.
5) A. Baumstark: »Palaestinensia«, in RQ 1906, Bd. XX, pag. 183.
6) Wie ich nachträglich von J. Karst in Straßburg erfahre, hat auch der armenische Historiker aus dem vierzehnten Jahrhundert, Mechithar von Airivankh, die Namen: »Melchon, der Perser; Daraspar, der Inder und Baghdasar, der Araber«.

1564 1649

Abb. 91 und 92. Armenische Tetra-Evangelien in der Jakobus-Kathedrale zu Jerusalem.
(Nach Originalaufnahmen von A. Baumstark in Achern.)

Wie stark die orientalische Strömung anhält, mag endlich aus folgenden drei Kompositionen des vierzehnten Jahrhunderts ersehen werden, die Mischtypen repräsentieren. Das charakteristische Motiv der Proskynese bei König I ist beachtenswert.

Abb. 93. Mosaik Bertoldos di Pietro (?) in S. Maria in Trastevere zu Rom, nach 1300.
(Nach einer Originalaufnahme von D. Anderson in Rom.)

Abb. 94. Mosaik an der Kuppel im Baptisterium zu Florenz.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

Der Kollektivtypus ist gewahrt. Nur die Magieranbetung wird stärker akzentuiert und aus dem eigentlichen »Weihnachtsbild« herausgenommen. Sie wird im alten Sinn verselbständigt und unmittelbar neben die »Geburt Christi« gestellt. Es verlohnt sich nicht, darauf näher einzugehen. Es sind nur zu nennen:

1. Apsis-Mosaik Bertoldos di Pietro (?) in der von Innocenz III., 1198 geweihten Kirche S. Maria in Trastevere[1]) zu Rom aus der Frühzeit des vierzehnten Jahrhunderts (Abb. 93).

2. Etwa gleichzeitiges Mosaik im Baptisterium zu Florenz[2]), aus der Schule des Franziskaners Jakobus (Abb. 94).

3. Das nach Paciaudi im Jahr 1343 unter Andreas Dädalus ausgeführte Mosaik im Baptisterium[3]) von S. Marco zu Venedig (Abb. 95).

Als Mischtypus sieht sich auch die Miniatur im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin 78. A. 9. (Abb. 96) an, die ohne den Hellenistischen und Syrisch-Byzantinischen Kollektiv-Typus undenkbar wäre. Man kann aber noch mehr sagen. Sie geht formal auf das Mosaik in der Kahrijé-Dschami zu Konstantinopel (Abb. 97) zurück, das

Abb. 95. Mosaik in der Tauf-Kapelle von S. Marco zu Venedig, 1343.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

1) VStAI vol. V, pag. 141, 142, Fig. 118.

2) A. Philippi: »Florenz«. Leipzig 1903, pag. 20; WGK Bd. II, pag. 155.

3) P. M. Paciaudi: »De cultu S. Johannis Baptistae«. Romae 1755, pag. 57; J. Strzygowski: »Ikonographie der Taufe Christi«. München 1885, pag. 25; M. G. Zimmermann: »Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter«. Leipzig 1899, Bd. I, pag. 89, dazu J. Strzygowski Rezension in BZ 1901, Bd. X, pag. 229.

Abb. 96. Psalterium im Kgl. Kupferstich-Kabinett zu Berlin, 78. A. 9.
(Nach einer Originalaufnahme von R. Döttl in Berlin.)

den Zug der Magier und ihre Audienz bei Herodes wiedergibt. Wie die Figuren vertauscht und an die Stelle des thronenden Herodes mit seinem Speerträger die Madonna und Joseph gerückt worden sind, wird man aus den Abbildungen leicht ersehen.

Trotz eifrigen Suchens vermag ich nur eine einzige rein syrische Komposition aus dem frühen zehnten Jahrhundert vorzuführen, eine Federzeichnung in dem Evangeliar 16. 1. Aug. (fol. 186) der Herzoglichen Bibliothek[1]) zu Wolfenbüttel (Abb. 98), die hier zum erstenmal veröffentlicht wird. Es ist der alte Hellenistische Typus, der auftritt; aber wieviel Verwandtschaft hat sie doch mit den gleich zu behandelnden Miniaturen der Karolingisch-Ottonischen Stilepoche: Die hochthronende, strenge Madonna, die ihre unförmige Rechte den scheuen Magiern zum Gruß entgegenhält, der ältliche, starr dasitzende Knabe und die ungeschlachten, bärtigen Adoranten, die auf weit vorgehaltenen, orientalisch verhüllten Händen ihre Geschenke darbringen!

Endlich noch ein Wort über die beiden Darstellungen aus der longobardischen Kunst. Es gehören hierher die einzigartige Bronzeplatte des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin

Abb. 97. Mosaik in der Kahrijé-Dschami zu Konstantinopel.
(Nach einer Originalaufnahme des Museums-Photographen in Konstantinopel.)

1) O. v. Heinemann: »Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel«. Wolfenbüttel 1895, Bd. V, pag. 204.

Abb. 98. Syrisches Evangeliar in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel 16. 1. Aug., aus der Frühzeit des zehnten Jahrhunderts.
(Nach einer Originalaufnahme von Ad. Herbst in Wolfenbüttel.)

(Abb. 99), die unzweifelhaft in der Disposition auf unseren »Epiphanien-Typus vor 354« zurückgreift; denn auch hier huldigen die Drei gleichaltrigen, bartlosen Magier dem in der Krippe ruhenden, von der Maria beschützten und von den legendären Tieren angebeteten Christusknaben. Die Adoranten kommen von Herodes, der rechts im Bildfeld auf dem Thron sitzt und das Labarum hält. Er trägt eine zackige Krone auf dem Haupt, vielleicht handelt es sich um eine Federkrone[1]). Die Magier I und II scheinen in Hörnern Goldstücke, III auf einer flachen Schale Goldklumpen darzubringen. Gehört diese Kom-

1) Vgl. dazu die Bronzeplatte aus Alvaschein mit dem Brustbild eines barbarischen Fürsten bei E. A. Stückelberg: »Longobardische Plastik«. Zürich 1896, pag. 75, Fig. 56.

position in die erste Hälfte des achten Jahrhunderts, so mag der zweiten Hälfte das Relief im Museum zu Zara (Abb. 100) zuzuschreiben sein. Links von unserm Bild ist die Geburtsszene im syrischen Dispositions-Schema gegeben: die Wöchnerin auf der Matratze, oben links von ihr unter einem Rundbogen der Stern, Ochs und Esel, unten ein adorierender Engel, rechts die Badeszene mit einer einzigen Amme, daneben die drei Hirten; dann folgt auf einem Klappstuhl die nimbierte Maria mit dem auf dem Schoß sitzenden, segnenden Kind, vor dem die Drei Magier stehen, verschieden im Lebensalter, aber auch in der Größe. Der jüngste ist der längste. Wenn ich recht sehe, bringen sie Goldstangen dar.

Es ist am Schluß des Kapitels folgendes auszusprechen. Es gibt ein einfaches Datierungsmittel, das bei der geringen Stilentwickelung kaum zu versagen scheint. Es ist, wie man wohl bemerkt hat, kein Verlaß auf die Anzahl der Weihnachtshirten, erst recht nicht auf die den Christus preisenden Engel, wenn auch zunächst manches für die Ver-

Abb. 99. Longobardische Bronze-Platte im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, vor 750.
(Nach einer Originalaufnahme von R. Döttl in Berlin.)

wertung der Dreizahl seit dem elften Jahrhundert zu sprechen scheint. Aber in derselben Zeit, da in einem Bild die Trias gegeben wird, können in einem andern neunzehn Engelfiguren auftreten. Es scheint uns einzig und allein notwendig zu sein, auf die Magiergruppe zu sehen. Wenn anders die Ikonographie nicht zu versagen scheint, so muß ausgesprochen werden: Das elfte Jahrhundert gibt die Magier hintereinander stehend (oder zu Pferd). Im zwölften Jahrhundert setzt eine leichte Differenzierung ein. Magier II, seltener I, sieht zu seinem Hintermann oder aus der Bildfläche heraus. Das dreizehnte Jahrhundert macht Versuche mit der Proskynese, wobei nicht erforderlich ist, daß Magier II zu III sieht. (Ausnahme nur bei den zwei selbständigeren, mehr ihre eigenen Wege gehenden Plastikern Niccolò Pisano und Fra Guglielmo.) Das vierzehnte Jahrhundert gibt die reine Genuflexio[3]). Das fünfzehnte Jahrhundert vereinigt gleichsam im Bild die in der Vergangenheit gewonnenen Motive und bringt namentlich eine stilisierte, wildromantische Landschaft.

Was die orientalische und die von ihr abhängige abendländische Kunst im »Syrisch-Byzantinischen Kollektiv-Typus« darstellt, findet schließlich seinen beredten und unver-

3) Wenn man jetzt die Beschreibung des Malerbuches vom Berge Athos liest, wird man seine wiederholte Interpolation und damit seine relative Wertlosigkeit deutlich erkennen; G. Schäfer: »Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt«. Trier 1855, pag. 173 und 174.

Abb. 100. Longobardisches Stein-Relief im Museum zu Zara, nach 750.
(Nach einer Originalaufnahme von J. Wlha in Wien, Nr. 2967.)

gleichlichen Ausdruck in den Krippendarstellungen. Man darf wohl sagen, daß auch sie in einem bestimmten Sinn auf den Osten zurückweisen. Das griechische Mönchtum in Italien hat die ideelle Anregung dazu gegeben. Der fromme Franziskaner hat sie praktisch verwertet. Der heilige Franz von Assisi soll zuerst im Wald von Greccio eine Weihnachtskrippe aufgestellt haben[1]).

Man kann vieles mit dem alten, geheiligten Brauch der griechischen Kirche erklären, an jedem Festtag auf dem sog. Proskynitarion der Gemeinde im Bild das Tagesereignis auszustellen, das gerade feierlich begangen werden soll.

1) Vgl. ***: »Weihnacht«, in: »Herders Konversations-Lexikon«. Freiburg i. Br. 1907, 3. Aufl., Bd. VIII, pag. 1448. Ich finde soeben bei Prinz Max von Sachsen: »Praelectiones de Liturgiis Orientalibus«. Friburgi MCMVIII, tom. I, pag. 160 die Notiz: »Antiquitus« habe man in den griechischen Kirchen am Vorabend von Weihnachten sogar eine eigene, zweite Ikonostasis (Bilderwand) mit unserem »syro-byzantinischen Weihnachtsbild« und drei bis vier weiteren Bildern aufgerichtet und auf einem Pulte davor das Evangelienbuch gelegt. Ergo! Vorbild für die abendländischen Krippen!

7. Der Hellenistische Typus in der Karolingischen Kunst.

Man muß sich daran erinnern, die Altersdifferenzierung der Drei Magier ist uns zum erstenmal in der syrischem Kunst, im Türstüzrelief von S. Marco zu Venedig, die reine Proskynese in der Monzeser Ampulle III, die reitenden Magier in einer syrischen Handschrift des achten Jahrhunderts begegnet. Man weiß, wie viele Fäden die Karolingische Kunst aufnahm, die der Orient, speziell Syrien angesponnen hatte[1]). Ein solcher orientalischer Einfluß läßt sich gleich auch in der Miniatur des nunmehr zu besprechenden Drogo-Sakramentars der

Abb. 101. Drogo-Sakramentar in der National-Bibliothek zu Paris cod. lat. 9428, vor 855.
(Nach einer Originalaufnahme von M. Berthaud in Paris.)

1) J. Strzygowski: »Byzantinische Denkmäler«, a. a. O., Bd. I, pag. 58; StHKK pag. 69.

Nationalbibliothek zu Paris feststellen. Mehr soll absichtlich nicht gesagt werden. Es ist immerhin beachtenswert, welch neues und eigentümliches Gepräge unsere Komposition erhält. Bevor wir jedoch die Szene besprechen, müssen wir eine allgemeine Bemerkung vorausschicken. Es ist zunächst zu sagen, daß in der Karolingischen Kunst unser Thema in den Zyklus von Darstellungen aufgenommen wird, die das Jugendleben Christi verherrlichen sollen. Das gilt für S. Gallen, die Kaiserpfalz in Ingelheim und Lüttich[1]). Man weiß es aus den erhaltenen Tituli, den in Verse gebrachten Bildunterschriften[2]). In S. Gallen werden unter Grimald in der Abtswohnung und in der Kapelle des Othmar auf der südlichen Chorwand Wandbilder ausgeführt, von denen zehn allein die Jugendgeschichte Christi erzählen[3]). Unser Bild hat nicht gefehlt. Ermoldus Nigellus beschreibt die Gemälde der Basilika des von Einhard erbauten Palastes zu Ingelheim[4]). Er erwähnt auch die Magierszene. Der Bilderzyklus in Lüttich umfaßt nach den erhaltenen Tituli folgende Szenen: 1. »Ecce magi domino thus dant, symirnan et aurum«. 2. »Ecce magi stellam visunt« und 3. »Inde magi patriam diviso calle revisunt«[5]). Die 1899 im Chor der Sylvesterkapelle zu Goldbach bei Überlingen und die jüngst von der Tünche befreiten Fresken in dem von Karl dem Großen gegründeten Kloster S. Johann zu Münster in Graubünden[6]) geben leider für unsere Zwecke keinen Aufschluß[7]). Man wird aber sagen können, im wesentlichen werden wohl die verloren gegangenen Fresken mit unserer Pariser Miniatur übereinstimmen. Es ist daran zu erinnern, daß W. Vöge nachgewiesen hat, daß der einzig vollständig uns erhaltene Zyklus von Wandgemälden dieser Zeit, der Reichenauer, zu einem Teil in einer berühmt gewordenen Münchener Handschrift wiederkehrt. Das aus

Abb. 102. Elfenbein-Relief in der Stadt-Bibliothek zu Frankfurt a. M.
(Nach S. Hausmann.)

1) Fr. Leitschuh: »Geschichte der Karolingischen Malerei«. Berlin 1894, pag. 342; WGK Bd. II, pag. 99.

2) Die Würdigung der Tituli für die Kunstgeschichte bei A. Springer: »Die deutsche Kunst im X. Jahrhundert«, in: »Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst«. Trier 1884, Jhrg. III, pag. 217.

3) E. Steinmann: »Die Tituli und die Kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom fünften bis zum elften Jahrhundert«. Leipzig 1892, pag. 107 und 109.

4) H. Janitschek: »Zwei Studien zur Geschichte der Carolingischen Malerei«. Berlin 1885, pag. 22; E. Steinmann pag. 111.

5) Fr. Leitschuh pag. 152.

6) K. Künstle: »Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte Karolingische Gemäldecyklus zu Goldbach bei Überlingen«. Freiburg i. Br. 1906; J. Zemp: »Das Kloster S. Johann zu Münster in Graubünden«. Genf 1906, dazu J. Strzygowski Rezension in: »Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur«. Berlin 1906, Heft 12, pag. 221 und J. Strzygowski Rezension in BZ 1907, Bd. XVI, pag. 383.

7) K. Th. Heigel: »Die Renaissance unter Karl dem Großen«, in: »Im neuen Reiche«. Leipzig 1875, Jhrg. V, pag. 321 und: »Die Bildwerke in der Pfalz Ludwig's des Frommen zu Ingelheim«, in: »Niederrheinisches Jahrbuch«. Bonn 1884, Bd. II, pag. 291; Ad. Goldschmidt: »Der Utrechtpsalter«, in RKW 1892, Bd. XV, pag. 156; W. M. Schmid: »Zur Geschichte der Karolingischen Plastik«, in RKW 1900, Bd. XXIII, pag. 197.

dem französischen, Reimser Kreis der Karolingischen Kunst stammende Drogo-Sakramentar (Abb. 101) der Nationalbibliothek zu Paris cod. lat. 9428 — Drogo, der Sohn Karls des Großen, starb 855 als Bischof von Metz — ist nun die einzige Handschrift mit unserem Thema[1]). Die heilige Geschichte ist ganz ausführlich erzählt; sie dient zur Ausschmückung der Initiale »D«. In dem Bogenstück des Buchstabens erscheinen die drei übereinander angeordneten Reiterfiguren auf dem Marsch nach Jerusalem. Der sechsstrahlige Stern führt sie. Wir sehen die Magier im Palast des auf dem Thron sitzenden Königs Herodes. Er trägt die Krone auf dem Haupt, hat braunen Rock und grünen Mantel; in der Linken hält er das Zepter, die Rechte ist im Redegestus erhoben. Die Magier haben die orientalisch-mithräische Gewandung und das

Abb. 103. Karolingisch-Französisches Reliquien-Kästchen im Louvre.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris.)

Zepter in der Hand. Dann sehen wir sie in Bethlehem. Links ist die Sitzfigur der Madonna mit goldenem, rotgefaßten Nimbus, in Tunika und blauem über das Haupt gezogenem Pallium. Sie hält mit der Rechten den nimbierten, segnenden Christusknaben in langer, violetter Tunika. Magier I in grüner Tunika und blauer Chlamys trägt rotbraune Mithrasmütze. Er kniet und überreicht mit beiden, durch ein rotbraunes Tuch verhüllten Händen eine Schale mit drei Goldstücken. Magier II und III stehen dicht hinter ihm, den Oberkörper leicht vornüber geneigt; II trägt grüne Mütze, braune Chlamys, blaue Anaxyrides; III rotbraune Mütze, rotbraune Chlamys und blaue Anaxyrides.

Aus der Karolingischen Malerei ist uns weiter kein Denkmal bekannt geworden. Anders verhält es sich mit der Schwesterkunst. Die Karolingische Plastik des neunten

1) Ch. Cahier: »Nouveaux Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Littérature«. Paris 1874, pag. 124.

Abb. 104. Karolingisch-Französischer Buch-Deckel in der Nationalbibliothek zu Paris 276, um 900.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris.)

Jahrhunderts vertreten ein Reliquienkästchen, welches das Louvre besitzt[1]); ein Elfenbeinrelief in der Sammlung Micheli[2]); ein aus der Lauresheimer Bibliothek stammendes Elfenbeinrelief im Vatikan[3]); ein Buchdeckel in der Stadtbibliothek[4]) zu Frankfurt a. M. 21 (Abb. 102); — hier knien wiederum die Drei Magier und bringen in ihren Schalen Goldstangen wie in dem Pariser Codex 510 dar — ein Buchdeckel der Bodleianischen Bibliothek zu Oxford[5]) und endlich das auf antikchristliche, wohl Alexandrien zurückgreifende Elfenbeinrelief eines fünfteiligen Diptychons im Museo Cristiano[6]) zu Rom. In allen Kompositionen sind die Drei Magier bartlos wie im Drogo-Sakramentar gegeben. Das Pariser Reliquienkästchen (Abb. 103) zeigt auf der Vorderseite im rechteckigen, von einem Akanthusstreifen umrahmten Bildfeld den jugendlichen König Herodes auf einem Polsterthron, über den ein knopfartig behandelter Rundbogen gespannt ist, zur Linken die beiden Adjutanten mit Schild und Lanze. Der König ist in eine lange Tunika und Chlamys gekleidet, die eine Agraffe auf der rechten Schulter zusammenhält. Er ist in lebhafter Unterhaltung mit den vor ihm stehenden Magiern. Die Hauptdarstellung füllt auffallenderweise das kleine trapezförmige Feld des oberen Teils der abgestumpften Pyramide. Unter einer sechssäuligen Halle sieht man die Profilfigur der Madonna in herkömmlicher Gewandung. Unmögliche Größenverhältnisse! Sie sitzt kerzengerade da und hält mit beiden Händen den kleinen Jesus. Hinter ihr ist die Sitzfigur des Joseph in lebhafter Erregung. Weiter rückwärts steht eine weibliche Figur, wohl die aus der Geburtsszene herübergenommene

1) J. O. Westwood a. a. O., pag. 230; VStAI vol. II, pag. 191, 226, Fig. 159; H. Bloch: »Geistesleben im Elsaß zur Karolingerzeit. Separatabdruck aus der Illustrierten Elsässischen Rundschau«. Straßburg i. E. 1901, Bd. III, Heft 4, pag. 11; G. Swarzenski: »Die Karolingische Malerei und Plastik in Reims«, in JPKS 1902, Bd. XXIII, pag. 81; A. Haseloff: »Ein altchristliches Relief aus der Blütezeit Römischer Elfenbeinschnitzerei«, in JPKS 1903, Bd. XXIV, pag. 46; Ad. Goldschmidt: »Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen«, in JPKS 1905, Bd. XXVI, pag. 47.

2) RFSV tom. I, pag. 162, pl. XXXVIII.

3) RFSV tom. I, pag. 162, pl. XXXIX.

4) H. Weizsäcker: »Die mittelalterlichen Elfenbeinsculpturen in der Stadtbibliothek«, in Fr. Cl. Ebrard: »Die Stadtbibliothek in Frankfurt a. M.« Frankfurt a. M. 1896, pag. 173; S. Hausmann: »Lothringische Denkmäler«, a. a. O., Nr. 60.

5) A. Haseloff pag. 60, Abb. 7; M. Sauerland - A. Haseloff: »Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier«. Trier 1901, pag. 104 und 136.

6) Ad. Goldschmidt pag. 64; R. Kanzler a. a. O., Taf. IV.

Salome. Das Kniemotiv bei Magier III ist nicht proskynetisch zu deuten, sondern durch Raumgründe bedingt. Aus der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts mögen zwei Kompositionen stammen, die in stilistischer Hinsicht in nahem Zusammenhang stehen, das Relief eines Evangeliars (Abb. 104) in der Pariser Nationalbibliothek 276 und ein stark abgenutzter Buchdeckel in der Hof-Staatsbibliothek [1]) zu München (Abb. 105). Prinzipiell würde sich wohl nichts dagegen einwenden lassen, wenn man beide Stücke in ein und derselben Werkstatt gearbeitet sein ließe. Die Pariser Tafel rührt von einer begabteren und technisch gewandteren Hand her. Die Analogien wird man ohne Mühe ablesen können. Charakteristisch wird nun, daß die Drei Magier nicht bartlos gegeben werden, sondern Vertreter der drei Lebensalter sind. Dem Alter nach treten sie an den kleinen Jesus heran.

Abb. 105. Karolingisch-Französischer Buch-Deckel in der Hof-Staatsbibliothek zu München.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München 233.)

Wiederum als Repräsentanten der drei Lebensalter erscheinen die Magier in dem aus mehr als einem Grund interessanten Elfenbeinrelief im Palais des Arts zu Lyon (Abb. 106). Unseres Wissens ist es noch nicht publiziert worden. Wir erblicken in ihm eine karolingisch-französische Durchschnittsleistung, die auf eine hellenistisch-alexandrinische Vorlage zurückgehen wird. Dafür würde mehreres sprechen. Die reich bewegte Figur des Verkündigungsengels mit dem langen Kreuzstab [2]), die auffallende Benützung des Knopfmotivs am Haar der Madonna, an der Kathedra, der Lagerstätte und dem Trennungsstreifen zwischen der mittleren und unteren Szene, endlich das höchst charakteristische Motiv des hereingenommenen Pferdekopfes [3]) im unteren Feld. Die Tafel selbst ist in drei Teile zerlegt. In dem oberen Feld sitzt links die Profilfigur der nimbierten Madonna in Tunika und Pallium auf einfachem Holzthron, dessen Rücklehne volutenartig ausläuft, und dessen vordere Längsleiste in eine Kugel endigt. In das freie Feld sind zwei Diagonallinien eingeritzt. Die weit auseinander gesetzten Füße der Madonna ruhen auf dem Suppedaneum. Unterkörper von Mutter und Kind sind mit einer Decke, die über die Stuhllehne geschlagen ist, bedeckt. Die Madonna hält mit der Rechten den auf der Schoßmitte sitzenden kreuznimbierten Christus, der offenbar beide Hände den Magiern

1) H. Bouchot: »Trésors des Bibliothèques. Ivoires des Reliures«, in LAP 1902, vol. I, Nr. 3, pag. 7; S. Hausmann: »Lothringische Denkmäler«, a. a. O., Taf. 55.
2) StHKK pag. 24.
3) StHKK pag. 21, 26 und 29.

entgegenstreckt. Magier I bringt auf verhüllten Händen eine mit Goldstücken besetzte große Schale dar. Ihm folgt, und das ist beachtenswert, wie in dem

Abb. 106. Karolingisch-Französische Elfenbein-Tafel im Palais des Arts zu Lyon, um 900.
(Nach einer Originalaufnahme von Jul. Sylvestre in Lyon.)

Ravennatischen Mosaik S. Maria Apollinare nuovo, der jüngste, bartlose Magier. Der Huldigungsakt ist beendet. Die nimbierte Engelfigur vollzieht den göttlichen Befehl und erscheint den in tiefen Schlaf versunkenen Weisen. Auf breitem Polster liegen sie ausgestreckt da, eine breite Decke hüllt sie ein. Die Magier haben auf die

göttliche Stimme gehört und ziehen auf anderem Weg nach dem Morgenland zurück. Mit dem Speer bewaffnet, verlassen sie gerade Bethlehem. Der älteste Magier sprengt hurtig mit seinem Roß durch das Stadttor hinaus. In dem Lyoner Relief ist zum zweitenmal in der abendländischen Kunst die Traumszene gegeben, das gleiche Motiv findet sich im Occident zuerst in der bereits erwähnten Frankfurter Tafel. Wir lassen das Relief um 900 entstanden sein.

8. Der Typus in der frühmittelalterlichen Epoche bis um 1160.

Beim Eintritt in die eigentlich »romanische« Stilepoche wird man mit gespannter Aufmerksamkeit der Weiterentwickelung des Adorationstypus entgegensehen. Und doch muß man sich — wir wollen es gleich aussprechen — auf eine Art Enttäuschung gefaßt machen; denn der alte »Hellenistische Typus« wird im Prinzip festgehalten. Immerhin gibt es leichte Differenzierungen, von denen die Rede sein wird.

Unsere Betrachtung hat mit der deutschen Kunst einzusetzen, mit dem zwischen den Jahren 983—991 geschriebenen Codex aureus Epternacensis des Gothaer Museums (Abb. 107). Man sieht im Innern einer von zwei Türmen flankierten Kirche die Sitzfigur der nimbierten Madonna. Sie hält mit beiden Händen den segnenden, kreuznimbierten kleinen Jesus, der in der Linken das Evangelienbuch trägt. In lebhafter Bewegung ist der Christusknabe gegeben; es ist, als wolle er den mütterlichen Schoß verlassen. Am Eingange der Kirche stehen auf wellenartig behandeltem Erdboden die Drei verschieden-

Abb. 107. Codex Aureus Epternacensis im Museum zu Gotha, 983—991.
(Mit Genehmigung des Denkmäler-Archivs der Rheinprovinz veröffentlicht.)

Abb. 109 und 110. Evangeliar in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 4452, cim. 57.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München.)

Abb. 108. Evangelistar der Abtei Poussay in der Nationalbibliothek zu Paris ms. lat. 10514.
(Nach einer Originalaufnahme von Schaar-Dathe in Trier.)

Abb. 111. Evangeliar in der Dombibliothek zu Köln 218.
(Mit Genehmigung des Denkmäler-Archivs der Rheinprovinz veröffentlicht.)

altrigen Könige, in vornehmer Kleidung. Sie tragen Schuhe, verzierte Anaxyrides, kurze, gold- und edelsteinbesetzte Tunika und eine Chlamys, die an der rechten Schulter durch eine Agraffe zusammengehalten wird. König I steht mit leichter Verbeugung vor dem Thron und hält in beiden unverhüllten Händen ein hohes Gefäß; sein Hintermann bringt eine mit Gold gefüllte Schale dar, König III ein krugartiges Gefäß. Über dem Dach der Kirche erscheint der kleine, achtstrahlige Stern. Im folgenden, unteren Bild ist die Traumszene gegeben. König II und III liegen auf einer drapierten Lagerstätte,

Abb. 112. Evangeliar in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 4453, cim. 58.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München 1041.)

König I ruht für sich allein. Den Schlafenden erscheint der Engel; er fliegt auf König I zu und deutet mit der rechten Hand nach der Richtung, die einzuschlagen ist; die Linke ist im Redegestus erhoben. Die Mahnung des Engels wird befolgt. Die Könige reiten aus Bethlehem heraus.

Nimmt dieser Codex aureus Epternacensis eine selbständige Stelle ein, so lassen sich mehrere Denkmäler zu einer Gruppe vereinigen, die im weitesten Sinn wohl nach der Reichenau (S. Gallen) zu lokalisieren ist[1]. Schon W. Vöge hat bei der Aufstellung seiner großen Zentralschule in der sächsischen Kaiserzeit auf sie auf-

1) WGK Bd. II, pag. 114.

Abb. 113. Evangelistar in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel 84. 5. Aug. 2.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Herbst in Wolfenbüttel.)

merksam gemacht[1]). Es ist leicht zu sehen, wie die byzantinische Kunst die Rolle des stilbildenden Faktors spielt. Am meisten undeutsch, aber an anderer Stelle schwer zu nennen, ist die syrische Einflüsse verratende Miniatur im Evangelistar (Abb. 108) der Benediktinerinnen - Abtei Poussay in der Nationalbibliothek zu Paris ms. lat. 10514[2]),

1) W. Vöge: »Eine deutsche Malerschule um die Wende des I. Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im X. und XI. Jahrhundert«, in: »Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Ergänzungsheft VII«. Trier 1891, pag. 18, 112, 213, 320 und 369.

2) H. V. Sauerland - A. Haseloff a. a. O., pag. 81, 91, Taf. 54.

mit beginnender Proskynese des greisen Königs, ein nächster Verwandter des in andrem Zusammenhang bereits gebrachten Codex Egberti und überleitend zu der erwähnten Gruppe, in der das Evangeliar Kaiser Heinrichs II. in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 4452, cim. 57 (Abb. 109 und 110) voransteht. Unser Thema ist auf zwei Blätter verteilt. Die Sitzfigur der nimbierten Madonna erscheint rechts, mit der Linken hält sie den Knaben, während die rechte Hand im Redegestus erhoben ist. Der kleine Jesus segnet mit der rechten Hand, mit der Linken trägt er die Evangelienrolle. Links eine scheue Dreiergruppe; König III bringt in einem Horn Goldstücke dar. Im Dispositionsschema schließen

Abb. 114. Evangeliar in dem Kgl. Kupferstich-Kabinett zu Berlin cod. III. 78. A. 2.
(Nach einer Originalaufnahme von Th. Schwarz in Berlin.)

sich an: Das Evangeliar der Kölner Dombibliothek 218, fol. 22a (Abb. 111); das Evangeliar Kaiser Heinrichs II. in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 4453, cim. 58 (Abb. 112); das Evangelistar der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel 84. 5. Aug. 2, fol. 11 b (Abb. 113); Evangeliar im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin cod. III. 78. A. 2 (Abb. 114); Evangeliar der Nürnberger Stadtbibliothek Ms. Centur. IV. 4; Sakramentar der Pariser Nationalbibliothek cod. lat. 18005, fol. 34 b (Abb. 115); Benedictionale der Fürstlich Wallersteinschen Bibliothek zu Maihingen I, fol. 24 b; Handschrift der Bibliotheca Queriniana zu Brescia cod. mbr. 2⁰. Fassen wir gleich die entscheidenden Merkmale zusammen. Rechts erscheint die Sitzfigur der hochgestalteten, byzantinisierenden Madonna auf einer Polsterbank (Faltstuhl im Pariser Codex). Sie trägt lange, bis auf die beschuhten Füße reichende Tunika, Pallium und Kopfschleier. Die rechte Hand ist in der Regel den Königen entgegengehalten, die Linke hält den auf dem

Abb. 115. Sakramentar in der National-Bibliothek zu Paris cod. lat. 18005.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris.)

Abb. 116. Evangeliar in der Stadt-Bibliothek zu Bamberg A. II. 46.
(Nach einer Originalaufnahme von B. Haaf in Bamberg.)

Schoß sitzenden, kreuznimbierten Christusknaben in Tunika und Pallium. Seine Füße sind stets unbekleidet. Er hat die Rechte zum Segen erhoben (im Kölner Evangeliar berührt sie das Geschenk), die Linke hält das Evangelienbuch oder die Rolle. Links vom Thron steht oder schreitet die Dreiergruppe der Könige heran, ängstlich und scheu. Sie tragen Kronen, deren Form wechselt; einfache Reifen, eckig gebrochene, giebel- oder stufenartig gebildete, zum Teil mit Edelsteinen und Perlen verziert. Sie bringen flache, mit Goldstücken gefüllte Schalen dar. Das Motiv des Hornes begegnet uns zum erstenmal. Die Gewandung ist die herkömmliche. In einzelnen Beispielen reicht aber die Tunika bereits bis auf die Füße herab.

Weiterhin sind in diese Entwickelungsreihe einzustellen: Das Evangeliar Heinrichs II. in der Stadtbibliothek zu Bamberg A. II. 46 (Abb. 116); das Evangeliar der Stadtbibliothek zu Bamberg Ed. V. 4; das aus dem Frauenstift Meschede im ehemaligen Herzogtum Westfalen stammende Evangeliar[1]) der Großherzoglichen Bibliothek

Abb. 117. Evangeliar aus dem Frauenstift Meschede in der Großh. Bibliothek zu Darmstadt 1640.
(Nach einer Originalaufnahme von P. Winter in Darmstadt.)

Abb. 118. Evangeliar in der Stadt-Bibliothek zu Bamberg A. II. 52.
(Nach einer Originalaufnahme von B. Haaf in Bamberg.)

---

1) A. Woltmann: »Geschichte der Malerei«. Leipzig 1879, Bd. I, pag. 271; H. Janitschek: »Geschichte der deutschen Malerei«. Straßburg i. E. 1890, pag. 91; F. Noack a. a. O., pag. 42.

Abb. 119. Evangeliar in dem Benediktiner-Stift S. Peter zu Salzburg a X 6.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Grillparzer in Salzburg.)

zu Darmstadt 1640, fol. 22 (Abb. 117); das Evangeliar in der Stadtbibliothek zu Bamberg A. II. 52 (Abb. 118); das der Regensburger Schule zuzuweisende Perikopenbuch in der Hof-Staatsbibliothek zu München clm 15713[1]), cim. 179; das vom Kustos Bertolt geschriebene Regensburger Evangeliar in der Bibliothek des Stiftes S. Peter zu Salz-

Abb. 120. Sakramentar in der Kgl. Universitäts-Bibliothek zu Göttingen cod. theol. 231.
(Nach einer Originalaufnahme von G. Gennerich in Göttingen.)

1) G. Swarzenski a. a. O., pag. 135, 141, Taf. XXIV, Abb. 63. Regensburg ist zu Beginn des elften Jahrhunderts das wichtigste Zentrum unmittelbarer byzantinischer Einflüsse in Deutschland. Man bedenke seine Lage an der großen Handelsstraße nach Byzanz!

burg[1]) a X 6 (Abb. 119) und das Sakramentar der Universitätsbibliothek in Göttingen[2]) cod. theol. 231 (Abb. 120).

Endlich sind aus dem Gebiet der Plastik zu nennen: Das Relief auf der Holztüre von S. Maria im Kapitol zu Köln[3]); das Relief auf der Bernwardstür des Hildesheimer

Abb. 121. Elfenbein-Relief im South-Kensington Museum zu London.
(Nach J. O. Westwood.)

Abb. 122. Kapitell aus dem ehemaligen Kloster zu Eschau im Alten Schloß zu Straßburg, aus dem ersten Viertel des zwölften Jahrhunderts.
(Nach S. Hausmann.)

1) G. Swarzenski a. a. O., pag. 156, Taf. XXIX, Abb. 78; H. Tietze: »Die Illuminierten Handschriften in Salzburg«, a. a. O., pag. 7, Nr. 13.

2) St. Beißel: »Ein Sakramentar des elften Jahrhunderts aus Fulda«, in ZChK 1894, Jhrg. VII, pag. 69.

3) S. Boisserée: »Denkmale der Baukunst vom 7.—13. Jahrhundert am Niederrhein«. München 1844, pag. 5, Taf. 9; E. Aus' M. Weerth: »Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden«. Leipzig 1860, Bd. II, pag. 142.

Abb. 123. Retabel in der Turmhalle der Katholischen Pfarr-Kirche zu Gustorf, um 1150.
(Nach P. Clemen.)

Domes vom Jahr 1015 [1]); das Opferreliquiar im Dom zu Osnabrück [2]); der Deckel des Evangeliars aus dem Kloster Riddagshausen im Museum zu Braunschweig [3]); zwei Elfen-

Abb. 124. Breviarium aus Aldersbach in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 2640, cim. 163b, um 1160.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München.)

1) St. Beißel: »Der hl. Bernward von Hildesheim«. Hildesheim 1895, pag. 43; F. Dibelius: »Die Bernwardstür zu Hildesheim«, in StZDK 1907, Heft 81, pag. 57, Taf. VII; Ad. Zeller: »Die Romanischen Baudenkmäler von Hildesheim«. Berlin 1907, pag. 64, Taf. 47.

2) F. Schriever: »Der Dom zu Osnabrück und seine Kunstschätze«. Osnabrück 1901, pag. 54.

3) Ad. Goldschmidt: »Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen«, a. a. O., pag. 62; W. Lübke a. a. O., pag. 105, Fig. 99 und W. Lübke: »Geschichte der deutschen Kunst«. Stuttgart 1888, pag. 107.

beinreliefs von Tragaltären in der Benediktiner-Abtei zu Melk in Niederösterreich[1]). Das alles sind die Hauptvertreter unseres Typus aus dem elften Jahrhundert.

Aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts habe ich eine Reihe von Darstellungen vorzuführen, welche dazu dienen mögen, das neue typische Motiv der Beugefigur von König Balthasar zu veranschaulichen. Es wird liturgisch gesprochen die »Inclinatio« als Ausdruck der Ehrfurcht gegeben[2]). Elfenbeinrelief im South-Kensington Museum[3]) zu London (Abb. 121); Kapitell aus dem ehemaligen Kloster zu Eschau (Abb. 122) im alten Schloß zu Straßburg i. E.[4]); Tragaltar des h. Gregor in der katholischen Pfarrkirche zu Siegburg[5]); Steinrelief an einem Strebepfeiler neben dem nordwestlichen Portal der katholischen Kirche[6]) zu Beckum (Westfalen); Retabel in der Turmhalle der katholischen Pfarrkirche[7]) zu Gustorf (Abb. 123); Retabel aus Tuff in der katholischen Pfarrkirche zu Oberpleis[8]), um 1150; Evangelium Matthaei und Exodus aus dem Kloster Prüvening in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 13069,

Abb. 125. Toulouser Elfenbein-Relief in der Hof-Staatsbibliothek zu München clm. 15713, cim. 179.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München 237.)

Abb. 126. Französisch-Belgisches Elfenbein-Relief im South-Kensington Museum zu London 142. 66, um 1100.
(Nach W. Maskell.)

1) K. Lind: »Zwei merkwürdige Tragaltäre im Stifte Melk«, in KKCC 1870, Jhrg. XV, pag. XXXI, Taf. II e und pag. XXX, Taf. I a; H. Bergner: »Handbuch der Kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland«. Leipzig 1905, pag. 269.

2) V. Thalhofer a. a. O., Bd. I, pag. 599.

3) J. O. Westwood a. a. O., pag. 63; VStAI vol. III, pag. 378.

4) S. Hausmann: »Elsässische Denkmäler«, a. a. O., Taf. 66.

5) E. Renard: »Die Kunstdenkmäler des Siegkreises im Auftrage des Provinzialverbandes der Rheinprovinz bearbeitet«. Düsseldorf 1907, pag. 220, Fig. 151; O. v. Falke-H. Frauberger: »Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der Kunst-Historischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902«. Frankfurt a. M. 1904, Taf. 27.

6) A. Ludorff: »Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Beckum«. Münster i. W. 1897, pag. 21, Taf. 11.

7) P. Clemen: »Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz«. Düsseldorf 1897, Bd. III. V, pag. 35, Taf. IV.

8) E. Renard pag. 170, Taf. IX. Als Hochrelief wird das Stück zu einem Antependium

nach C. Teufel 2655; Gebetbuch der h. Hildegard in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 935, cod. c. pict. 114, nach C. Teufel 1623; Breviarium aus Aldersbach in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 2640, cim. 163b (Abb. 124); Evangeliar aus Salzburg in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 15903, cod. c. p. 52, nach C. Teufel 1894; Kasula aus dem Kloster S. Blasien im Schwarzwald, aufbewahrt im Stift S. Paul in Kärnten[1]); Tympanonrelief des Frauenklosters S. Paul in Kärnten[2]); Speisekelch des Stiftes Wilten in Tirol[3]); Antiphonar des Stiftes S. Peter in Salzburg[4]); Gesticktes Meßornat in der ehemaligen Nonnenabtei zu Göß in Steiermark[5]).

Die ersten Zeugen der Französischen Kunst dürften wohl die beiden Elfenbeintäfelchen auf dem Einband des Regensburger Perikopenbuches in der Hof-Staats-

Abb. 127. Vorhalle von S. Peter in Moissac, um 1130.
(Nach P. Vitry-G. Brière.)

bibliothek zu München clm. 15713, cim. 179 (Abb. 125) sein, um 1100, nach C. Teufel 237. W. Vöge hat schon die Ansicht ausgesprochen, daß sie der Toulouser Schule zuzuweisen seien[6]). Im Typus gehen sie auf das elfte Jahrhundert zurück. Eine starre, altersdifferenzierte, Goldstücke darbringende Königgruppe steht vor der nimbierten Ma-

---

sich nicht geeignet haben. Die drei Figuren rechts sind trotz der fehlenden Flügel als Engel zu deuten, dafür spricht vor allem die über der linken Schulter getragene Stola.

1) G. Heider: »Liturgische Gewänder aus dem Stift St. Blasien im Schwarzwald«, in KKCC 1860, Jhrg. IV, pag. 118, Taf. II. B.

2) G. von Ankershofen: »Kärnten's älteste Kirchliche Denkmalbauten«, in KKCC 1860, Jhrg. IV, pag. 41, Taf. III.

3) K. Weiss: »Der romanische Speisekelch des Stiftes Wilten in Tirol«, in KKCC 1860, Jhrg. IV, pag. 53, Taf. IV.

4) K. Lind: »Ein Antiphonarium im Stifte St. Peter zu Salzburg«, in KKCC 1869, Jhrg. XIV, pag. 167 und 189.

5) Fr. Bock: »Der gestickte Meßornat der ehemaligen Nonnenabtei Göß in Steiermark«, in KKCC 1858, Jhrg. III, pag. 57, Taf. III.

6) W. Vöge: »Ueber die Bamberger Domsculpturen«, in RKW 1899, Bd. XXII, pag. 96 und RKW 1896, Bd. XIX, pag. 126.

donna mit dem ältlichen Christusknaben, der die Rechte den Königen zur Begrüßung entgegenhält, während die Linke auf der Brust liegt.

Nicht »angelsächsisch«, sondern französisch — eher nach dem Belgischen zu — ist das Elfenbeinrelief des South-Kensington-Museums (Abb. 126), das mich in manchen Hinsichten an die burgundischen Skulpturen in Vezelay erinnert[1]). Daß wir es auf alle Fälle mit einer französischen Komposition zu tun haben, wird schon durch die eine ikonographische Tatsache erwiesen, daß der jüngste, der Myrrhenkönig, an zweiter Stelle seine Gabe dem Heiland darbringt. Das ist, wie wir ausführlich dargetan haben, ein spezifisches Charakteristikum der französischen Literatur. Das Relief ist aus mehr als einem Grund interessant. Unter einer phantasiereichen Arkadur thront die durch den Kronenreif als »Regina coeli« gekennzeichnete Madonna, riesengroß. (Man achte auf die Bordüre der Chlamys, die Kreuzblumen und die über Eck gestellten Quadrätchen)! Mit

Abb. 128. Tympanon-Relief an der Abtei-Kirche zu Vezelay in Nord-Burgund, um 1140.
(Nach einer Originalaufnahme von G. Sanoner in Paris.)

1) Das ist auch die mir gütigst mitgeteilte Ansicht von Ad. Goldschmidt, der etwa an »Namur« denkt; vgl. W. Maskell a. a. O., pag. 59.

der linken Hand hält sie den auf der Schoßmitte schwebenden, kreuznimbierten Christusknaben, der das Evangelienbuch trägt. Die Madonna trägt in der rechten Hand fast gotisch spitz eine stilisierte Blume. Vor ihr steht die Königgruppe; jeder der königlichen Adoranten trägt in der Linken das Zepter, in der Rechten zierlich ein Deckelgefäß. Jeden von den Königen, die im Alter differenziert sind, schmückt eine andere Krone. König Balthasar neigt aus Ehrfurcht sein Haupt, König Kaspar sieht aus der Bildfläche heraus ins Leere. Während schon der Dachgiebel durch zwei phantastische Figuren, einen Adler und eine menschliche Gestalt, gefüllt sind, ist im unteren, schmalen Feld eine im orientalischen Geschmack[1]) gehaltene Kampfszene gegeben: Kentaur, Löwe, Bär, Uhu und Löwe. Das Relief mag um 1100 entstanden sein.

Abb. 129. Türsturz-Relief in der Pfarr-Kirche zu La Charité-Sur-Loire (Nièvre), um 1150.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris.)

In die Frühzeit des zwölften Jahrhunderts, um 1130, datieren wir das der jüngeren Toulouser Schule angehörende Hochrelief der S. Peterskirche[2]) zu Moissac (Tarn- et -Garonne) (Abb. 127). In dem oberen Streifen einer Blendarkade erscheint die Liegefigur der Madonna mit aufgerichtetem Oberkörper. Sie trägt Tunika, Pallium, Kopfschleier und hält mit beiden Händen den großen nimbierten Christusknaben, der auf der linken Schoßseite sitzt, und dessen von der Tunika bekleidete Beine an der Vorderseite der Lagerstätte herabhängen. Er hält offenbar beide Hände den Huldigenden entgegen. Im Rücken der Madonna erscheint die Sitzfigur des Joseph; aus dem Relief-

1) Man vergleiche hiermit die koptische Truhe zu Terracina bei J. Strzygowski: »Das orientalische Italien«, a. a. O., Abb. 9.

2) P. Vitry - G. Brière: »Documents de Sculpture Française du Moyen-Age«. Paris 1904, vol. II, pl. VI. 3; G. Sanoner a. a. O., pag. 365, Fig. 14.

grund ragen die Köpfe der legendären Tiere hervor. Von links nahen die Profilfiguren der Drei Könige. — Um 1140 ist unser Thema in dem unmittelbar sich anschließenden Tympanon der Abteikirche zu Vezelay (Abb. 128) in Nordburgund mit der Hinzunahme von Joseph und der Stifterfigur und im Südportal der Kathedrale zu Bourges[1]) gegeben. Es ist der Nachdruck darauf zu legen, daß hier unser Thema seinen Einzug in das Tympanon hält. Das ist bedeutsam für die Weiterentwickelung. Wiederum sieht man in Bourges drei reichbewegte Profilfiguren, auf verhüllten Händen unerkennbare Gaben darbringend. Die »Theotokos« thront ganz frontal in majestätischer Haltung unter einem von zwei Türmen und einer Kuppel gekröntem Ciborium. Der Magiergeschichte entspricht die »Heimsuchung« und »Verkündigung Mariae«. Etwas gedämpfter ist die Unruhe der Königgruppe in dem stilistisch reiferen Türsturzrelief[2]) der Kirche zu

Abb. 130. Französisches Reliquien-Kästchen im Musée Cluny zu Paris 1052, um 1140.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris.)

La Charité-Sur-Loire (Abb. 129). Die Anbetung geht der »Darstellung im Tempel« voraus. Man sieht rechts die Sitzfigur der nimbierten Madonna im Dreiviertelprofil mit dem Diadem auf dem Haupt auf zierlich geschnitztem Stuhl, dessen Seitenlehnen durch gitterförmige Platten geziert sind. Kopf, Unterarme und Füße des kreuznimbierten Christusknaben fehlen. Von links nahen die Könige. Es ist beachtenswert, daß der jüngste an zweiter Stelle steht.

In die gleiche Epoche möchten wir zwei stilistisch sich nahestehende Kompositionen setzen, zwei Elfenbein-Reliquienkästchen, von denen das eine das Musée Cluny 1052 (Abb. 130), um 1140, das andere die Darmstädter Galerie besitzt. Die Starr-

1) P. Vitry a. a. O., pl. XXXIII. 1; WGK Bd. II, pag. 177.

2) P. Vitry pl. IX. 2; G. Sanoner a. a. O., pag. 363, Fig. 12; A. Michel: »Promenades Artistiques au Musée du Trocadéro«, in LAP 1903, vol. II, Nr. 15, pag. 8.

heit der Figuren, die Stilisierung des Haares, die Bildung der Schädel, der stiere Blick und die Art der Faltengebung sprechen hierfür. Die vier Figuren »SCA Maria, Melchior, Baltasas, Gespas«[1]) sind im Pariser Stück unter vier Arkaden gestellt; dem Stil des Meisters entsprechend sind sie frontal und stehend gegeben. Am weitesten rechts erscheint die Madonna, die mit beiden Händen den mit einem einfachen Kronenreif ausgestatteten Christusknaben dem Beschauer entgegenhält. Er segnet mit der Rechten. Die Linke ruht auf dem Evangelienbuch, in das die Buchstaben Α Ω eingetragen sind. In der folgenden Arkade, die durch die Figur eines kleinen Engels mit dem Weihrauchgefäß getrennt ist, steht der barhäuptige Goldkönig I, in der Rechten trägt er eine Schale, die Linke rafft die

Abb. 131. Grubenschmelz-Kästchen im Kestner-Museum zu Hannover, um 1150.
(Nach einer Originalaufnahme des Museums-Photographen.)

Chlamys. Der Weihrauchkönig ist neben ihm; der Kopf ist leise aus der reinen Vertikale gerückt und nach links genommen. In der rechten Hand, die von dem linken Arm unterstützt wird, hält er ein eiförmiges, kurzes Deckelgefäß. Einen gleichen, nur etwas breiteren Gegenstand trägt der Myrrhenkönig, der den Kopf leicht nach rechts gedreht hat. Einige unbedeutende Varianten weist das Darmstädter Reliquiar auf[2]). Hier

1) Daß die Arbeit französisch und nicht etwa deutsch ist, geht auch aus der Nomenklatur der Könige hervor. Wie mir G. Baist in Freiburg i. Br. gütigst mitteilt, ist auslautendes »s« für den Nominativ spezifisch französisch-provencalisch.

2) G. Schäfer: »Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des Großherzoglichen Museums zu Darmstadt in kunstgeschichtlicher Darstellung«. Darmstadt 1872, pag. 60; H. Semper: »Ivoires du Xe et du Xe siècle au Musée national de Buda-Pesth«, in RACh 1897, vol. XL, pag. 484, pl. XXXIV, Fig. XI.

Abb. 132. Türsturz-Relief im Haupt-Portal der Kathedrale zu Bitonto, um 1120.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

trägt die Madonna Krone und Nimbus; der Christusknabe ist im Dreiviertelprofil gegeben. Zur Rechten der nimbierten Himmelskönigin die Könige »Melchion, Baltasar, Gaspar«. König I hat wie II und III in der Linken ein Zepter; ihm folgt der jüngste König. Das spricht also wiederum für Frankreich.

Weiterhin ist das Reliquiar aus Limoges im Kestner-Museum[1]) zu Hannover 319 (Abb. 131), um 1150 zu nennen, das wegen seines gefälschten Gegenstückes, eines Triptychons in der Großherzoglichen Kunstkammer zu Karlsruhe, einige Zeit von sich reden machte. Auf dem Deckel sieht man die Drei Könige zu Pferd, auf der Vorderseite die

Abb. 133. Retabel in der Bischöflichen Sammlung zu Fano, um 1140.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

1) H. Graeven: »Fragmente eines Siegburger Tragaltars im Kestner-Museum zu Hannover«, in JPKS 1900, Bd. XXI, pag. 81, Fig. 4.

Sitzfigur der nimbierten »Regina coeli« auf dem Himmelsbogen; stilisierte Wolken dienen ihr als Suppedaneum. Sie hält in der Rechten die Lilie. Zu ihrer Linken ein Prophet. Die Drei gleichalterigen, bärtigen Könige tragen Sporen; I beugt leicht die Kniee, und jeder von ihnen deutet mit dem Zeigefinger auf den kleinen Jesus.

Im ganzen und großen analog scheint die Entwickelung unseres Themas in der italienischen Kunst zu verlaufen. Doch möchte ich hier keine bindenden Resultate aussprechen. Inventare gibt es noch nicht, und die einschlägige Literatur liefert recht wenig Material in die Hand. G. Zimmermanns grundlegende Untersuchungen haben wertvolle Dienste geleistet. Was zusammengebracht werden konnte, dürfte zeigen, daß etwa die gleichen Resultate wie in Deutschland vorliegen. Es gehören in das elfte und in die erste Hälfte des zwölften Jahrhunderts: Relief auf der Bronzetüre von S. Zeno Maggiore zu Verona[1]) aus der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts; Mosaik im Dom zu Monreale[2]) aus dem Ende des elften Jahrhunderts; das etwa gleichzeitige Kapitellrelief im Museo Civico zu Como[3]); Türsturzrelief in der Kathedrale[4]) von Bitonto (Abb. 132), um 1120; Relief in der Sakristei von S. Maria Maggiore zu Alatri[5]); Retabel[6]) in der bischöflichen Sammlung zu Fano (Abb. 133); Architrav-Relief des linken Nebenportales am Dom zu Piacenza[7]), 1122; Türsturzrelief am Portal des Domes zu Ferrara[8]), 1135; Türsturzrelief der ehemaligen Kirche S. Giustina zu Padua[9]).

Abb. 134. Benedictionar des Bischofs Athelwold in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire, um 984.
(Nach Rohault de Fleury.)

Für England können nur zwei Beispiele angezogen werden: Das Benedictionar Athelwolds[10]) in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire aus dem zehnten Jahrhundert (Abb. 134) und der unser Thema ausführlichst behandelnde, zwischen 1114 und 1146 im Kloster Albani bei London geschriebene Psalter im Schatz der Godehardskirche zu Hildesheim[11]), dessen Anbetungsszene im Typus auf das elfte Jahrhundert zurückgreift (Abb. 135 bis 139).

Überblicken wir das angezogene Material, um unsere Schlußfolgerungen zu ziehen, so läßt sich folgendes sagen. Es versteht sich von selbst, daß bei der Darstellung unseres Themas das Hauptproblem für den Künstler die Behandlung der Königgruppe ist. Es muß ausgesprochen werden, daß die abendländische Entwickelung sich langsam vollzieht und daß sich im Prinzip etwa bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts, bis um 1160, die Herrschaft des »Hellenistischen Typus« erstreckt. Nur die auf orientalische

1) M. G. Zimmermann a. a. O., pag. 60.
2) X. B. de Montault Rezension von M. Gerspach: »La Mosaïque«, in RACh 1886, vol. XXIX, pag. 262.
3) VStAI tom. III, pag. 204, Fig. 180.
4) A. Avena: »Monumenti dell' Italia Meridionale«. Roma 1902, pag. 65, Fig. 40.
5) VStAI tom. III, pag. 385, Fig. 368.
6) VStAI tom. III, pag. 275.
7) M. G. Zimmermann pag. 94, Abb. 32; VStAI tom. III, pag. 175, Abb. 151.
8) M. G. Zimmermann pag. 94, Abb. 27.
9) H. von der Gabelentz a. a. O., pag. 201, Abb. 17.
10) RFSV tom. I, pag. 84, 104, pl. XIV. — Athelwold ist 962 zum Bischof von Winchester geweiht worden; † 984. — Ob der Stich völlig getreu ist?
11) Ad. Goldschmidt: »Der Albani-Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur Symbolischen Kirchensculptur des XII. Jahrhunderts«. Berlin 1895, pag. 35 und 139.

Abb. 135.
Die Drei Könige im Anblick des Sternes.

Abb. 136.
Die Audienz bei König Herodes.

Abb. 137. Die Drei Könige huldigen dem Christusknaben.

Abb. 138. Der Verkündigungs-Engel bei den schlafenden Königen.

Albani-Psalter im Schatz der Godehards-Kirche zu Hildesheim, nach 1114.
(Nach einer Originalaufnahme im Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Straßburg.)

Vorlagen zurückgreifende Karolingische Kunst löst zuerst die Starrheit der Drei hintereinander auftretenden, stehenden Magier durch das Einstellen der Kniefigur in die Komposition (Drogo-Sakramentar, Frankfurter Relief). Das Motiv verschwindet aber rasch, bis

darauf zurückzukommen nach dreihundert Jahren wieder notwendig werden sollte. Die Entwickelung des Themas ist in den vier Kunstländern Deutschland, Frankreich, Italien und England im ganzen und großen wohl eine analoge. Ein zeitliches Prius und ein rangliches Prae wird sich durchgängig kaum statuieren lassen. Dazu ist der Denkmälerbestand zu unvollkommen, und die Forschung vorerst noch nicht abgeschlossen genug. Doch machen sich Deutschland und Frankreich abwechselnd den Rang wohl streitig. Man kann nur sagen, daß in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts die Stehfigur von König I zur typischen Beugefigur wird. Es wird damit zur reinen, durch die Genuflexio sich ausdrückenden Adoration übergeleitet. Es ist das erste Moment der Genuflexio gebracht. Was bis zum Ende des elften Jahrhunderts dargestellt wird, ist die leichte Verbeugung vor der Madonna mit dem Christusknaben, ein mangelhaft wiedergegebenes, ängstliches Heranschreiten oder Hinzueilen; es gibt ein Wort hierfür, der sog. Knielauf. Kann man also von unserer Typusentwickelung nicht sagen, daß »Variatio delectat«, so wird man wenigstens auf andere Weise einigermaßen entschädigt. Es ist interessant zu sehen, wie die abendländische Kunst der orientalischen in die Karten sieht. Dieser Zusammenhang kann hier nur gestreift werden. Oft genügt schon ein Blick auf die neben unserem Thema dargestellte »Geburt Christi«, um die Beziehung zu unserem »Syrisch-Byzantinischen Kollektiv-Typus« zu entdecken. Es ist fernerhin wichtig festzustellen, daß die Karolingische Kunst die Szenen der Sternerscheinung, der Audienz bei König Herodes und des Auftretens des Engels bei den schlafenden Magiern bringt. Seit dem zehnten Jahrhundert erscheinen statt der Magier Könige. Die deutsche Kunst ergreift die Initiative. Die Königskrone hat gesiegt über die einst universelle, nun nicht mehr verstandene Mithrasmütze. Die Begründung ist im ersten Band ausführlich dargetan worden. Die interessanteste Gruppe ist die Reichenauer — im weitesten Sinn gefaßt — wegen ihrer Verbindung mit dem Osten und ihrer doch deutschen Eigenart. Weiterhin gelten die Könige als die Vertreter der drei Lebensalter. Es ist aber noch nicht zu einer strengen Durchführung der Dreiheit, des Greisen-, Mannes- und Jünglingsalters gekommen. In einer Reihe von Darstellungen fehlt der jugendliche Vertreter, daneben treten Könige II und III bartlos auf, und wiederum können alle Drei bärtig erscheinen. In einigen höchst charakteristischen Beispielen steht der jüngste König an zweiter Stelle. In den französischen Heldengedichten des zwölften Jahrhunderts ist dies die Regel gewesen. Weitere Einzelmotive sind aus den zahlreichen Abbildungen, die hier teilweise zum erstenmal veröffentlicht werden, abzulesen. Man konfrontiere sie miteinander. Es gibt keinen Kanon im Sinn eines Gesetzes, aber es gibt Motive, die zum Darstellungsapparat gehören. Auf ihnen ruht gleichsam der Segen der Tradition. Man ändert sie nur dann, wenn entscheidende innere oder äußere Ein-

Abb. 139. Die Drei Könige auf dem Ritt nach der Heimat.
(Nach einer Originalaufnahme im Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Straßburg.)

flüsse die Oberhand gewinnen. In zweifelhaften Fällen hat die Formal-Analyse das Endurteil abzugeben. Dazu genügt aber nicht die Betrachtung des Einzelbildes, sondern der Blick muß auf das Ganze eingestellt werden.

9. Der Französische Schauspiel-Typus.

Man wird schon während der Untersuchung über das Dreikönigschauspiel die Überzeugung gewonnen haben, daß der Künstler auf die von Jugend ab und von Jahr zu Jahr an ihn herangebrachten Eindrücke antworten muß. Es ist nun höchst interessant zu sehen, daß da, wo das Spiel entsteht, in Frankreich, in die langsame Entwickelung des Adorationstypus plötzlich ein neues, jugendliches Leben kommt. Jetzt erfährt der

Abb. 140. Türsturz-Relief in der Pfarr-Kirche zu Fleury-La-Montagne, um 1170.
(Nach einer Originalaufnahme von G. Sanoner in Paris.)

alte »Hellenistische Typus«, der sich bis zum zwölften Jahrhundert erprobt hat, seine reinste Ausgestaltung und Umbildung. Weshalb kniet nun der greise König und führt sein Geschenk empor, und warum deutet einer der Könige nach dem Stern und spricht mit dem anderen? Man hat die klare Antwort, wenn man sich die Resultate der früheren Darlegungen ins Gedächtnis zurückruft. Die Könige stellen sich im Schauspiel in der Mitte des Chores auf. Einer von ihnen deutet auf den an einem Faden herabhängenden Stern und stimmt mit laut vernehmbarer Stimme die kurze Epiphanien-Antiphone als Sterngruß an: »Hoc signum magni regis«. Dann schreiten sie unter der gegenseitigen Aufforderung: »Eamus ergo et inquiramus eum, offerentes ei munera, aurum tus et myrrham« zu einem der Altäre, in der Regel dem Kreuzaltar. Hier knien die Könige der Reihe nach vor der Madonna mit dem Christusknaben nieder und bringen ihre Gaben dar. König I hebt sein Geschenk hoch: »Aurum primo«.

Abb. 141. Türsturz-Relief in der Kirche Notre-Dame du Port zu Clermont-Ferrand, um 1170.
(Nach einer Originalaufnahme von M. Berthaud in Paris.)

Was man im Schauspiel gesehen, bringt der Künstler inhaltlich wieder. Er kann entweder die Szene im Chor oder am Kreuzaltar wählen. Hierfür nenne ich das Türsturzrelief der Pfarrkirche in Fleury-La-Montagne (Abb. 140), um 1170 und das etwa gleichzeitige Türsturzrelief in Notre-Dame du Port zu Clermont-Ferrand (Abb. 141). Aber er kann auch eine Verbindung von den zwei zeitlich und örtlich im Spiel getrennten Handlungen herstellen. Wie das gemeint, ist an dem Epistylrelief (rechtes Gewänd) des Portals von S. Trophime[1]) in Arles zu zeigen (Abb. 142), vor 1175. Es ist ein Breitbild gegeben. Man sieht die fünf Figuren unter einer gedrückten Rundbogenarkadur, die von gewundenen Säulen getragen wird. Die Könige sind in Bethlehem eingeritten, wie das Relief der benachbarten Seite uns deutlich sagt. Sie stehen vor dem Thron des Königs Herodes, der von vier Armigern umgeben ist; sein kolossales Schwert ist breit auf die Kniee gelegt. Es ist die Audienzszene dargestellt. Dann ziehen die Könige zu dem Christusknaben. Links sitzt die Profilfigur der Himmelskönigin in herkömmlicher Gewandung; sie hält mit beiden Händen den großen Jesusknaben, der mit der Rechten segnet und in der Linken den Apfel als Symbol der zu erlösenden Welt trägt. König Balthasar, der bartlos gegeben ist, ruht auf dem linken Knie und hält in beiden Händen eine Pyxis. Es folgt König Melchior, die erste Ausdrucksfigur in unserer Komposition! In der durch die Chlamys verhüllten Linken trägt er ein Deckelgefäß. Er deutet mit dem hochgenommenen, diagonal gehaltenen Zeigefinger der rechten Hand auf den vierstrahligen, über dem Kapitell der zweiten Säule leuchtenden Stern und sieht nach Kaspar zurück, der mit dem Gestus der hoch erhobenen, die Innenseite dem Beschauer zugewendeten rechten Hand antwortet. In der Linken trägt er eine Schale. Ganz rechts erscheinen die drei Pferdeköpfe.

In größerer Freiheit und reich bewegter ist unser Schauspiel-Typus auf den Kapitellen im östlichen Arm des Kreuzganges vertreten (Abb. 143), vor 1175. Rechts die Madonna unter einer Arkade, der Christusknabe sitzt auf der linken Schoßseite und hat

1) H. Grosnier: »Iconographie Chrétienne«. Paris 1848, pag. 17; K. B. Stark: »Städteleben, Kunst und Altertum in Frankreich«. Jena 1855, pag. 80; RFE tom. I, pl. XXVI; A. de Baudot: »La Sculpture Française au Moyen Age et à la Renaissance«. Paris 1884, pl. I; W. Vöge: »Die Anfänge des Monumentalstiles im Mittelalter«. Straßburg i. E. 1894, pag. 130; W. Vöge: »Der provençalische Einfluß in Italien und das Datum des Arler Porticus«, in RKW 1902, Bd. XXV, pag. 409; H. Semper: »Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes«. Eßlingen 1906, pag. 77; R. Bernoulli: »Die Romanische Portalarchitektur in der Provence«, in StZKA 1906, Heft 38, pag. 69. — Bernoulli nimmt im Gegensatz zu W. Vöge, der das Portal in Arles 1135 bis 1145 entstanden sein läßt, die Zeit nach 1152 an: 1152 wurden die Reliquien des h. Trophime beigesetzt!

die Rechte zum Segen erhoben, während die linke Hand das Geschenk von König Balthasar berührt. Neben Maria erscheint, wie in unserem »Syrisch-Byzantinischen Kollektiv-Typus«, die Sitzfigur des bärtigen Joseph, der mit der Rechten das Haupt stützt, während die linke Hand auf dem Knie liegt. König Melchior deutet auf den Stern und sieht

Abb. 142. Relief am rechten Gewänd des Haupt-Portales von S. Trophime in Arles, vor 1175.
(Nach einer Originalaufnahme von J. Tourel in Arles.)

zu Kaspar zurück, der wie der Portalkönig die linke Hand hochgehoben hat. Auf dem Nachbarkapitell die drei Rosse.

Ist in der Fassade von S. Trophime zu Arles und in dem berühmten Kreuzgang unser Gegenstand nur als ein Teil im großen Ganzen gegeben, so wird künftighin

Abb. 143. Kreuzgang von S. Trophime in Arles, vor 1175.
(Nach einer Originalaufnahme von J. Tourel in Arles.)

der »Anbetung der Heiligen Drei Könige« ein besonders vornehmer Platz an der Kirche zugewiesen. Unser Thema hält seinen Einzug in das Tympanon. Wenn von nun ab unser Schauspiel-Typus eine so große Rolle in der Portalplastik spielen soll und mit laut

Abb. 144. Nord-Portal an der West-Fassade der Pfarr-Kirche in S. Gilles, um 1180.
(Nach einer Originalaufnahme von J. Tourel in Arles.)

vernehmbarer Stimme die eintretenden Gläubigen anredet, so hat das seine besondere Begründung. Es soll der Beginn des Lebenswerkes des Heilandes im Bild vorgeführt, ja noch mehr der Messias als Herr der Kirche schlechthin verherrlicht werden[1]), der

1) J. Sauer a. a. O. pag. 328; W. Vöge: »Die Anfänge des Monumentalstils«, a. a. O., pag. 2.

Messias, den schon als Kind die Welt anbetet und dem sie mit tief symbolischen Gaben huldigt, der das Weltall trägt und Segen spendet, und die »Regina coeli«, die Braut des höchsten Herrn, die den Erlöser der Menschheit geschenkt hat. Das ist der tiefe Sinn der Tympanonszene, die nun aller Welt das große Erlösungsmysterium in ergreifender Weise vor Augen führen soll. Das wird erreicht durch das Schauspiel und die Kunst. Man muß aber auch wissen, daß vor Beginn der Dreikönigfeier im Inneren der Kirche am Eingang vor dem Portal eine kurze Dreikönigandacht stattgefunden hat. Der Blick der Andächtigen eilt hinauf nach dem Bild im Tympanon[1]). Man wird nun begreifen, weshalb unser Thema so tief in dem Bewußtsein des mittelalterlichen Menschen eingewurzelt ist.

In der renaissancemäßig wirkenden Westfassade der Kirche[2]) von S. Gilles (Abb. 144), um 1180, im Tympanon des linken Seitenportales ist unser Thema zum erstenmal ganz groß und feierlich gegeben. Das Bogenfeld des Hauptportals bringt die »Majestas Domini«, das des rechten Seitenportals die »Kreuzigung Christi«. In der Archivolte sieht

Abb. 145. Nord-Portal an der West-Fassade der Kathedrale in Laon, nach 1200.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Barnaud in Laon.)

1) M. Sepet: »Le Drame Chrétien au Moyen Age«, a. a. O., pag. 121.

2) G. Dehio - G. v. Bezold: »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes«. Stuttgart 1892, Bd. I, pag. 628; R. Bernoulli a. a. O., pag. 75. W. Vöge: das Portal war wohl 1150 fertig; Bernoulli: es war im ganzen und großen um 1179 vollendet.

Abb. 146. Tympanon der Goldenen Pforte des Domes in Freiberg, um 1225.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Stoedtner in Berlin 13100.)

man die Zentralfigur der hochgestalteten, sitzenden Madonna, jeder Zoll eine Königin. Unter einer Arkadenarchitektur, die wir mit Hilfe von Laon rekonstruieren können (vgl. Abb. 145), steht auf schlanken Säulchen der breite Thron. In der rechten Hand hat die Madonna offenbar den Apfel gehalten, mit der linken Hand hält sie den auf der rechten Schoßseite sitzenden, segnenden Christus, dessen Linke breit auf dem horizontalen Evangelienbuch liegt. Er blickt nach links zu der königlichen Gruppe. Wieviel schwungvolle Pose ist doch in ihr schon enthalten! Die Kniefigur von König Balthasar bringt in beiden hochgehobenen Händen ihre Gabe völlig unbefangen dar; hinter ihr auf dem Reliefgrund König Melchior, fast frontal gegeben. Er beugt sich zu König Kaspar mit tief genommener rechter Schulter herab, und ihr entgegen eilt der linke Arm fast vertikal nach oben. Er deutet also auf den Stern. König Kaspar hält auf orientalisch verhüllter, linker Hand sein Geschenk, die Rechte ruht auf dem Deckel des Gefäßes. Rechts von dem dominierenden Mittelpunkt der Komposition sieht man die Sitzfigur des alten Joseph mit gekreuzten Beinen. Er ist völlig überrascht über das Nahen des Verkündigungsengels, der vom Himmel herabstürzt und mit der linken Hand nachdrücklich die Botschaft begleitet, die auf dem Spruchband aufgeschrieben ist: »Fuge in Aegyptum«. Die Aufnahme dieser Szene in die »Anbetung der Könige« ist hier zum erstenmal in der Kunst gegeben. Wir werden ihr noch öfters begegnen.

In diese Entwickelungsreihe ist weiter einzustellen das Tympanonrelief des Nordportals an der Westfassade der Kathedrale zu Laon (Abb. 145), nach 1200. Unser Gegenstand wird im Türsturz durch die Aufnahme der »Verkündigung Mariä«, »Geburt Christi« und »Verkündigung an die Hirten« erweitert, also durch Szenen aus dem frühesten Jugendleben Christi. Die Komposition ist hier wohl zum erstenmal veröffentlicht. Die nimbierte Himmelskönigin ist als Frontalzentralfigur gegeben. In der rechten Hand hat sie eine stilisierte Blume, mit der Linken hält sie den segnenden Christusknaben, dessen Kopf fast in das reine Profil eingestellt ist. Sein Blick geht zur Dreiergruppe der an-

betenden Könige. König Balthasar kniet und hält in beiden hochgenommenen Händen — wie es ja das Schauspiel vorschreibt — die Deckelbüchse wie in S. Gilles. Hinter ihm steht die leicht bewegte Figur von König Melchior, in der Rechten die Schale, die linke Hand weist nach dem Stern; zwischen beiden die aus dem Reliefgrund sich nicht rein heraus entwickelnde Figur des jugendlichen Königs Kaspar. Zur Linken der »Regina coeli« erscheint die Stehfigur des Verkündigungsengels neben dem teilnahmsvoll zuschauenden, sitzenden Joseph. In die das Tympanon begrenzende Archivolte sind rechts und links je drei Engelfiguren mit Schale, Weihrauchgefäß, Kelch und Krone in der Hand eingeordnet; über dem Haupt der Madonna die Taube als Symbol des heiligen Geistes auf einer Scheibe, die von zwei Engelfiguren gehalten wird. In der nächsten Archivolte allegorische Figuren.

Mit Laon sind wir bereits in die Frühzeit des dreizehnten Jahrhunderts eingetreten. Wir verlassen für einen Augenblick den französischen Boden, den ein deutscher, hochbegabter Bildhauer etwa im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts aufgesucht hat, wir meinen den Künstler der Goldenen Pforte[1]) des Domes zu Freiberg (Abb. 146). Über das »romanische« Portal, das von einer älteren Kirche an den Dombau des fünfzehnten Jahrhunderts (1485—1501) angesetzt worden ist, breitet sich das Gedankensystem der französischen Portale aus. Was aber in dem Heimatland der Gotik in den sich folgenden Tympana nebeneinander sichtbar wird: »Anbetung der Könige«, »Krönung Mariä« und »Jüngstes Gericht«, ist in Freiberg zu zwei Drittel in die Archivolte verlegt. Unser Thema erhält die vornehmste Stelle im Tympanon. Was finden wir dargestellt? Wiederum nahezu in der Mitte der Bildfläche ist die Sitzfigur der »Regina coeli« auf schlichtem, breitem Thron, der Kopf ist in voller Face gesehen. Sie trägt eine durch die Agraffe zusammengehaltene Tunika und Chlamys, die das deutsche Mädchengesicht umrahmt. Die reine Frontalität der Figur ist durch den nach rechts hin sich entwickelnden Unterkörper gelockert. Die Madonna hält in der rechten Hand den Apfel und mit der Linken den segnenden Knaben, der breit auf dem mütterlichen Schoß sitzt und das Weltsymbol bei sich trägt. In dem Scheitel der Archivolte rechts und links die Halbfiguren von zwei anbetenden Engeln mit dem Weltsymbol. Zur Rechten der Maria erscheint die Dreiergruppe der Könige, die in umgekehrter Reihenfolge dem Thron nahen. Der Jüngste hat den Vortritt. Wie die Haltung der Köpfe und Hände mit der Archivoltenlinie zusammengeht und die Gewandlinie über die Knie der Könige hinweg nach der Madonna hinauf- und von da hinabfließt zum linken Fuß des Joseph, dem der Zepter tragende Engel die Mahnung zur Flucht nach Ägypten überbracht hat! Warum sitzt der kleine Jesus auf der rechten Schoßseite? Es soll einigermaßen das Gleichgewicht zur schweren Dreiergruppe hergestellt werden.

Fragen wir nun, woher die Kunst der Goldenen Pforte stammt. In der Bildwahl ist lediglich das normale Programm der großen, französischen Marienkirchen zusammengedrängt worden. Im Typus geht das Freiberger Tympanon auf Laon zurück, dem das

1) A. Springer: »Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter«, in: »Berichte über die Verhandlungen der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Phil. Hist. Classe«. Leipzig 1879, Bd. XXXI, pag. 30; J. Sauer a. a. O., pag. 356, Bild 10; Ad. Goldschmidt: »Studien zur Geschichte der Sächsischen Skulptur in der Uebergangszeit vom Romanischen zum Gotischen Stil«. Berlin MDCCCCII, pag. 38, dazu G. Dehio Rezension in RKW 1902, Bd. XXV, pag. 461; DKIB Abt. II, Taf. 77; »Klassischer Sculpturenschatz«, 75; WGK Bd. II, pag. 220; J. Bachem: »Der Meister der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg«, in ZChK 1907, Jhrg. XX, Heft 12, pag. 366; A. Rosenberg: »Handbuch der Kunstgeschichte«. Bielefeld und Leipzig 1908, pag. 205.

Abb. 147. Nord-Portal der Kathedrale in Chartres, um 1220.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris.)

Abb. 148. Tympanon im Nord-Portal der Kathedrale zu Chartres.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris.)

deutsche Mittelalter viel verdankt und das, wie man ja weiß, seine Türme Bamberg und Naumburg gewissermaßen zum Geschenk gemacht hat. G. Dehio hat einmal gesagt, der Bau von Laon sei »am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts wohl der am stärksten besuchte Sammelplatz deutscher Steinmetzen gewesen«.[1]) Eines steht fest, es lassen sich stilistische Hinweise auf Laon ermitteln, zunächst im Gewandstil. Das Gewand ist an einzelnen Stellen wie Papier mit der Schere ausgeschnitten. Man vergleiche das Stück Chlamys unterhalb des linken Knies der Freiberger Madonna mit dem gleichen nur tiefer herabreichenden der Laoner, ferner die wellenartig über das rechte Knie des Freiberger Joseph dahinfließende Mantelpartie mit dem über den linken Ellenbogen gelegten in Laon und endlich die Art, wie der Flügel des Verkündigungsengels folienartig den Kopf und die Schultern Josephs umgibt! Damit dürften einige Analogien erwiesen sein. Es ist aber zu sagen, daß das Freiberger Portalrelief auf einer höheren, künstlerischen Stufe als das Laoner Tympanon steht. Der seelische Ausdruck ist vertieft, die heilige Geschichte innerlich erfaßt und wiedergegeben. Ein deutsches Künstlerherz hört man schlagen, wenn auch die deutschen Künstleraugen den Blick an den Werken der klassischen, französischen Bildhauerkunst geschärft haben. Ist somit durch diese Untersuchung die Beziehung zu Laon im Typus wie in einer Reihe von stilistischen Momenten nachgewiesen, so ist doch das Abhängigkeitsverhältnis noch keineswegs restlos aufgedeckt. Vielleicht gehen Freiberg und Laon auf eine gemeinsame, französische Vorlage zurück, die, wie zu erhoffen ist, noch einmal ermittelt werden kann.

Eilen wir wieder nach Frankreich, zu dem Nordportal der Kathedrale von Chartres (Abb. 147 und 148), um 1220. Auch hier gibt das Relief des spitzbogigen Bogenfelds, wie aus der Abbildung hervorgeht, unseren Schauspiel-Typus wieder; auch erscheint die Traumszene der Könige wie auf dem ehemaligen Lettnerrelief[2]) in der Krypta um 1240, während in dem Türsturz wiederum wie in Laon die »Geburt Christi« und die »Hirtenverkündigung« nebeneinander auftreten[3]). Die Madonna ist aus der strengen Frontalität herausgenommen und im Dreiviertelprofil gegeben. König Balthasar huldigt hier zum erstenmal unbedeckten Hauptes wie der Lehnsmann vor dem Lehnsherrn[4]). Weiterhin stehen der nach dem Stern deutende König Melchior und sein jüngerer Glaubensgenosse nicht mehr hintereinander als Profilfiguren, sondern im »Mittelgrund«, wenn man so sagen darf, nebeneinander und en face. Zwei anbetende Engel mit Spruchbändern schweben über dem Haupt der Madonna; der Stern ist auf einer Rosettenfolie im Scheitel des Bogens sichtbar.

1) G. Dehio Rezension von Ad. Goldschmidt: »Studien zur Geschichte der sächsischen Sculptur«, in RKW 1902, Bd. XXV, pag. 461.

2) G. Sanoner a. a. O., in RACh 1905, vol. XLVIII, pag. 371, Fig. 17; MHA tom. II. 1, Fig. 177.

3) W. Vöge a. a. O., pag. 243, 296, 303, 318; G. Sanoner pag. 369, Fig. 16; P. Bulteau: »Monographie de la cathédrale de Chartres«. Chartres 1891, tom. I, pag. 159; WGK Bd. II, pag. 281.

4) G. Meyer-Knonau: »Eckeharts IV. Casus Sancti Galli«. Leipzig 1870, pag. 23; R Schroeder: »Lehrbuch der deutschen Rechtsgeschichte«. Leipzig 1902, pag. 409.

Wir sehen den gleichen Typus im Tympanon der Kirche von Villeneuve-Le-Comte (Seine-et-Marne), dessen Wiedergabe bei Viollet-Le-Duc viel zu wünschen übrig läßt[1]), und im Bogenfeld der erzbischöflichen Kapelle zu Reims[2]). Das sind die wenigen Vertreter aus dieser Zeit. Wer die Schwierigkeiten kennt, mit denen das Studium der französischen, mittelalterlichen Plastik, vor allem das Herbeischaffen der Abbildungen verknüpft ist, wird begreiflich finden, daß hier nicht mehr geboten werden kann. Doch werden, wie zu hoffen steht, unbehandelte Bildwerke ihren Platz in dem von uns aufgestellten Schauspiel-Typus finden können.

Endlich ist zu erwähnen, daß die französische Monumentalplastik ein einziges Mal nicht die eigentliche »Anbetung« gibt, sondern eine Szene aus dem Herodes-Spiel. Im

Abb. 149. Tympanon der Annen-Pforte der Kathedrale Notre-Dame in Paris, um 1190.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Morel in Paris.)

Tympanon der Annen-Pforte der Kathedrale Notre Dame in Paris (Abb. 149), um 1190 ist dargestellt, wie der jüdische König neben den zwei Schriftgelehrten auf dem Thron mit den Königen die Frage nach dem Geburtsort des Messias bespricht[3]).

Halten wir einen Augenblick inne. An welcher Stelle des Kirchengebäudes ist doch unser Thema bisher dargestellt gewesen? In S. Trophime zu Arles an der Seitenwand des Hauptportales versteckt oder doch koordiniert mit anderen, gleichbetonten Szenen; in S. Gilles bereits im vornehmen Tympanon, die Bildfläche ganz füllend und für jeden Eintretenden deut-

1) E. Viollet-Le-Duc: »Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle«. Paris 1868, tom. IX, pag. 319.
2) MHA tom. II. 1, pag. 160, Fig. 115.
3) Vgl. Bd. I, pag. 58.

Abb. 150 und 151. Statuen-Gruppe am linken Gewänd des Süd-Portales der West-Fassade der Kathedrale in Amiens, nach 1220.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris.)

lich sichtbar. Immer näher und greifbarer rückt unser Gegenstand heran. Wiederum wechselt er seinen Platz. Wie in Frankreich bereits im zwölften Jahrhundert die Sitte aufkommt, den zentralen Türpfeiler mit einer aufrecht stehenden, lebensgroßen Figur Christi zu schmücken[1]), so wird es nun üblich, an Stelle oder neben Christus die Statue »Unserer Lieben Frau« und an dem Gewänd lebensgroße Figuren aus der heiligen Geschichte zu geben. Aber auch unsere Drei Könige sind nicht vergessen worden. Sie treten nunmehr dem Gläubigen und dem Beschauer ganz nahe. Als ein hervorragendes, aber auch als einzigartiges, französisches Beispiel hierfür diene das Südportal der Westfassade der Kathedrale[2]) in Amiens aus der Blütezeit des dreizehnten Jahrhunderts (Abb. 150 und 151), nach 1220, wo zum erstenmal unsere Könige als »Freifiguren« genommen werden. Doch ist es für den strengen, monumentalen Sinn der französischen Portalplastik höchst charakteristisch, daß sie von allen malerischen Tendenzen absieht und nur die in rein plastischem Geist entstandenen Königsfiguren nebeneinander hinstellt. Von dem mühe-

Abb. 152. Vierpässe am linken Gewänd des Süd-Portales der West-Fassade der Kathedrale in Amiens.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris.)

voll herausgearbeiteten, ikonographischen Programm wird abgewichen. Nicht wie seither zeigt sich der Goldkönig Balthasar als Kniefigur, sondern jeder der drei Adoranten steht neben dem andern in herber Hoheit und schlichter Würde, eine kleine Welt für sich. Wie hätte die Kniefigur die über die Köpfe hinführende Horizontale aufgelöst, ein jähes Herab! Solche Gedanken hat sich unser Franzose gemacht. Und wenn auch leichte Varianten gewagt werden, der Deutegestus, Kopfverschiebungen, so spürt man doch, wie zaghaft der Meißel gearbeitet hat und wie der monumentale Sinn laut spricht. Es verdient beachtet zu werden, daß der jüngste Myrrhenkönig nach echt französischer Weise an die zweite Stelle gerückt ist. Inhaltlich wird unser Thema durch zwei Darstellungen in den Vierpässen unterhalb der Statuen erweitert. Man sieht die bekannte Traumszene und zum erstenmal in der Plastik die Seefahrt der Könige von Tharsis nach der fernen Heimat (Abb. 152).

1) W. Vöge a. a. O., pag. 305.

2) G. Durand: »Monographie de l'église Notre Dame cathédrale d'Amiens«. Amiens-Paris 1901, pl. XXXIX und XL; WGK Bd. II, pag. 282.

Die Großkunst redet, die Kleinkunst spricht nach. Es ist interessant, zu sehen, wie die eben gewonnenen Resultate in einer Reihe von französischen Darstellungen wiederkehren, die zu einer Limoger und Verduner Gruppe zusammengebunden werden können. Wir nennen zunächst ihre jeweiligen Vertreter, um dann am Schluß des Kapitells das ikonographische Programm aufzustellen. Der Limoger Gruppe gehören an: Das Emailkästchen aus der Kirche[1]) von Beaulieu (Depart. Corrèze) aus dem letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts; die Emailtafel[2]) im Musée Cluny (Abb. 153), um 1190; das Emailkästchen im Musée Cluny[3]) und der linke Flügel eines Email-Triptychons aus der Sammlung J. Gréan[4]). Die Verduner Gruppe besteht aus dem Reliquienkästchen des Fürstlich-Hohenzollernschen Museums zu Sigmaringen[5]) 51 aus dem letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts; dem 1181 von Nikolaus von Verdun vollendeten Altar[6]) von Klosterneuburg (Abb. 154); dem Dreikönigschrein (Abb. 155) in der

Abb. 153.
Email-Tafel im Musée Cluny zu Paris, um 1190.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris.)

Abb. 154.
Email-Tafel vom Hoch-Altar im Stift Klosterneuburg bei Wien, 1181 von Nikolaus von Verdun vollendet.
(Nach C. Drexler-Th. Strommer.)

1) E. Rupin: »L'Oeuvre de Limoges«. Paris 1890, pag. 352, Fig. 419; R. Darcel: »Trésor des églises objects d'art français«, a. a. O., Nr. 73.

2) E. Rupin pag. 96, pl. 14; Ch. Louandre: »Les Arts Somptuaires«. Paris 1858, tom. I, pl. 83.

3) E. Rupin pl. XXXIV.

4) E. Rupin pag. 502, Fig. 556.

5) O. v. Falke-H. Frauberger a. a. O., Taf. 107; O. v. Falke: »Das romanische Kunstgewerbe«, in: »Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes«. Berlin 1907, Bd. I, pag. 283, Abb. 220.

6) C. Drechsler-Th. Strommer: »Der Verduner Altar, ein Emailwerk des XII. Jahrhunderts zu Klosterneuburg«. Wien 1904, pag. 8, Taf. X.

Abb. 155. Französischer Dreikönig-Schrein in der Sakristei des Domes zu Köln, um 1190.
(Nach J. v. Falke.)

Sakristei des Kölner Doms um 1190[1]); dem Mettlacher Kreuzreliquiar[2]) um 1220 und dem Aachener Marienschrein[3]) um 1230.

Entwickeln wir nunmehr das aus der Monumentalkunst abstrahierte, ikonographische Programm, das nach der größtenteils erfolgten Einzelanalyse synthetisch zu gewinnen ist! Das Aufkommen des Dreikönigdramas in Frankreich schafft neue Kraft und gibt dem Künstler Gelegenheit, seine am 6. Januar in der Kirche gewonnenen Eindrücke inhaltlich im Bild vorzuführen. Auf zwei Motiven ruht vor allem der Hauptakzent, auf der Genuflexio am Kreuzaltar und dem Gestus des Deutens auf den Stern im Chor. Man kann sie auf verschiedene Weise zusammenkomponieren. Nach Betrachtung der französischen Denkmäler läßt sich sagen, seit 1160 oder vor 1175, um von S. Trophime in Arles aus-

Abb. 156. Kanzel-Relief von S. Leonardo in Arcetri zu Florenz, um 1170.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

zugehen, gibt unsere französische Komposition die Genuflexio bei König Balthasar und den Gestus des Deutens auf den Stern bei König Melchior. Frankreich ist Deutschland um mehr als eine Generation voraus. Man wird aber auch bemerkt haben, wie von diesem Zeitpunkt ab allmählich das starke »Hintereinander« der drei Adorationsfiguren gelöst wird und bei der Behandlung der jungen Könige die Frontalitätstendenz sich herausdestilliert. Es wird, so sagt man sich jetzt schon, nicht mehr lange auf sich warten lassen, und die Könige Melchior und Kaspar werden auf einer neuen Raum-

1) J. Labarte: »Recherches sur la Peinture en Email dans l'Antiquité et au Moyen-Age«. Paris 1856, pag. 38. 8; E. Rupin a. a. O., pag. 143, Fig. 214; O. v. Falke a. a. O., pag. 55, Taf. 63; O. v. Falke: »Meister Nicolaus von Verdun und der Dreikönigenschrein im Kölner Domschatz«, in ZChK 1905, Jhrg. XVIII, pag. 161.

2) E. Rupin pag. 502, Fig. 556.

3) E. Rupin pl. XXXIV.

Abb. 157. Türsturz-Relief Gruamons am Seiten-Portal der Kirche S. Andrea in Pistoja, 1166.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

schicht, dem »Mittelgrund« auftreten. Es ist darauf zu achten, ob und wann die reine Genuflexio durchgängig in die Erscheinung tritt. Erst mit Chartres, also um 1220, scheint sie im reinen Schauspiel-Typus durchgedrungen zu sein. Nun ruht das Knie des einen Beines in einer Horizontalen mit dem anderen Fuß und schwebt nicht mehr in der Luft. In Chartres huldigt auch König Balthasar entblößten Hauptes, wie der Lehnsmann vor seinen Lehnsherrn, dem Christusknaben. Daß Varianten aus bestimmten, künstlerischen Erwägungen heraus bestehen, ist gesagt worden und braucht also nicht mehr bemerkt zu werden.

Es ist begreiflich, daß da, wo das Dreikönigschauspiel entsteht, in Frankreich, auch die Kunst zuerst inhaltliche Bereicherungen erfährt. Frankreich — es muß wieder einmal

Abb. 158. Kanzel-Relief Guidos Bigarelli da Como aus der Kirche S. Bartolomeo in Pantano zu Pistoja, 1250.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

ausgesprochen werden — ist aber auch den anderen europäischen Ländern im Tempo voraus. Zur gleichen Zeit, da in S. Trophime zu Arles der Schauspiel-Typus mit seinen beiden charakteristischen Merkmalen vorliegt, fehlt es, wenn wir recht sehen, in Italien an analogen Beispielen. In der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts kommt die reine Kniebeuge Balthasars in Italien noch nicht vor, sondern nur die halbe; daneben, und das ist wohl das typisch Neue, erfolgt in der Gruppe der Könige Melchior und Kaspar eine Differenzierung. Zunächst sieht einer nach dem andern, er macht ihn also auf das ersehnte Ziel, das Wunder in Bethlehem, aufmerksam. Gegen Ende des Jahrhunderts setzt auch der Gestus des Deutens auf den Stern ein. Voran stehen das Kanzelrelief der Kirche S. Leonardo in Arcetri[1]) zu Florenz (Abb. 156), um

1) A. Schmarsow a. a. O., pag. 37; H. v. der Gabelentz a. a. O., pag. 196.

Abb. 159. Miniatur aus Wernhers von Tegernsee: »Driu liet von der maget«, in der Kgl. Bibliothek zu Berlin ms. germ. 109, um 1175.
(Nach R. Koenig: »Deutsche Litteraturgeschichte«, Beilage 8.)

1170; das Relief am rechten Türpfosten von S. Silvestro in Nonantola, um 1190[1]; das zweifellos auf S. Trophime in Arles zurückgreifende, aus der Kirche S. Vitale delle Carpinete stammende Kapitellrelief in Orfiano[2]; das Türsturzrelief im Dom zu Treviso[3]; das silberne Retabel im umbrischen Castello; die fragmentarische, schwer zu datierende Gruppe in S. Maria della Salute zu Venedig[4]) und als bestes Beispiel das bereits im »Orientalischen Typus« genannte Tympanonrelief Benedetto Antelamis im Baptisterium zu Parma aus dem Jahr 1196. Höchst lehrreich ist es zu sehen, daß einmal auch ein selbständiger, italienischer Plastiker das ikonographische System unberücksichtigt läßt und im älteren Typus arbeitet. 1166 hat Gruamons das Türsturzrelief am Seitenportal von S. Andrea in Pistoja (Abb. 157) gemeißelt, doch treten die Könige hier noch hintereinander auf[5]). Nun entscheidet die Stilanalyse.

Die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gibt die reine Kniebeuge. Ein beliebtes italienisches Motiv scheint es zu sein, daß die Könige bis zum Christusknaben herananreiten: König Balthasar ist abgestiegen, während Melchior und Kaspar noch zu

Abb. 160. Psalterium aus Polling in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 11308, um 1180.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München 1764.)

1) G. Zimmermann a. a. O., pag. 168.
2) VStAI vol. III, pag. 264, Fig. 267.
3) H. v. der Gabelentz a. a. O., pag. 144, Abb. 8.
4) H. v. der Gabelentz pag. 191, Abb 14; VStAI vol. III, pag. 347, Fig. 329.
5) M. Reymond: »La Sculpture Florentine.« Florenz 1898, vol. I, pag. 46; B. Supino: »Arte Pisana«. Florenz 1904, pag. 127. Die Kniefigur vor Herodes ist der Nuntius; vgl. Bd. I, pag. 58.

Pferd sind. Wir nennen das Tympanon von S. Mercuriale in Forli und das Kanzelrelief von Guido Bigarelli da Como in der Kirche S. Bartolomeo in Pantano[1]) zu Pistoja, 1250 (Abb. 158).

Abb. 161. Die Audienz der Drei Könige bei Herodes.

Abb. 162. Die Drei Könige huldigen dem Christusknaben.
Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, 1165—1175.
(Nach A. Straub-G. Keller.)

In Spanien, dem Zukunftsland der Kunstgeschichte, haben sich begreiflicherweise nur wenige Denkmäler ermitteln lassen. Bemerkenswert sind jedoch das Portalrelief

1) G. Zimmermann a. a. O., pag. 203.

der Kirche S. Pedro in Huésca[1]) in Aragonien aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts und das Kapitellrelief im Kreuzgang der Kathedrale zu Tarragona[2]) aus der Frühzeit des dreizehnten Jahrhunderts.

Wie lautet vor allem die gleichzeitige deutsche Lösung unseres Themas in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, nach 1160? Die Antwort lautet: Werden die Könige Melchior und Kaspar noch in dem strengen »Hintereinander« des Hellenistischen Adorationstypus gegeben, so erscheint der älteste König Balthasar als reine Kniefigur. Die Kniebeuge ist vollauf beendet. Man präge sich als klassische Beispiele die Anbetungen in dem schönsten mittelhochdeutschen Dichterbuch, dem »Liet von der Maget« des Wernher von »Tegernsee« in der Kgl. Bibliothek[3]) zu Berlin ms. germ. 109 (fol. 82a), um 1275 (Abb. 159) und im Psalterium aus Polling in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 11308, um 1180 ein (Abb. 160). Daneben — es ist sehr zu beachten — erscheint gleichzeitig wiederum nur die typische Beugefigur König Balthasars aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Findet man sie im Bild, so sieht man aber regelmäßig, daß eine Veränderung in der Behandlung der Gruppe König Melchiors und Kaspars erfolgt ist. Entweder öffnet einer von ihnen bereits sein mit Gold gefülltes Gefäß, oder aber sie stehen nicht mehr hintereinander als Profilfiguren, sondern leicht andeutungsweise im »Mittelgrund« nebeneinander, oder sie sind in irgend eine Beziehung zueinander gesetzt. Der Gestus des Deutens auf den Stern mit hochgenommener Hand kommt in der deutschen Kunst bis 1200 noch nicht vor. Endlich ist der Christusknabe bis dahin stets sitzend auf dem mütterlichen Schoß gegeben. Als Beleg für unsere auf sehr schwierige Weise erworbenen Endresultate dienen: Der Hortus Deliciarum[4]) (Abb. 161 und 162), 1165—1175 von Herrad von Landsberg geschrieben; Matutinalbuch des Mönches Konrad von Scheyern (Abb. 163) in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 17401, c. c. p. 7b, um 1180; Sächsisches Evangeliar aus dem Cisterzienserkloster

Abb. 163. Matutinal-Buch des Mönches Konrad von Scheyern in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 17401, c c. p. 7b, um 1180.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München 1395.)

1) MHA tom. II. 1, pag. 245, Fig. 198.

2) MHA tom. II. 1, pag. 237, Fig. 190.

3) Fol. 79a bringt die Szene der Drei Könige (Halbfiguren) im Anblick des Sternes: »Dirre sterne bedůtet christ . der durch vns mennisch geborn worden ist«. Fol. 79a zeigt die Könige vor Herodes stehen: »Willichomen ir h'ren alle dri . sagt an was iwer wille si«. Fol. 80b gibt die Szene, wie vier Schriftgelehrte vor Herodes stehen: »Saget den vnverholn list . wa' geborn sul werden christ«. Fol. 81a gibt die Audienz der Drei Könige (sitzend) bei Herodes; fol. 82b die Traumszene; Fol. 83a bringt zum erstenmal die Abschiedsszene: Die Drei Könige stehen vor der thronenden Madonna und dem Knaben und nehmen »vrlob«.

4) A. Straub-G. Keller a. a. O., pag. 21, pl. XXVII bis.

Abb. 164. Sächsisches Evangeliar in der Kgl. Bibliothek zu Kassel ms. theol. 59, um 1190.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Seldt in Kassel.)

Hardehausen bei Warburg in der Kgl. Bibliothek zu Kassel (Abb. 164) ms. theol. 59[1]); Tympanonrelief des alten Laurentiusportales am Münster[2]) zu Straßburg (Abb. 165), um 1190; Psalterium S. Peter in der Großh. Hofbibliothek zu Karlsruhe 122, um 1190 (Abb. 166); Evangeliar S. Peter in der Großh. Hofbibliothek zu Karlsruhe (Abb. 167) 7,

Abb. 165. Tympanon-Relief im alten Laurentius-Portal des Münsters zu Straßburg, um 1190.
(Nach S. Hausmann.)

1) A. Haseloff: »Die mittelalterliche Kunst«, in O. Doering - G. Voß: »Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen«. Magdeburg 1905, pag. 94, Taf. 112.

2) L. Dacheux a. a. O., 15. — Die zu Füßen Christi kniende Figur ist der Psalmist David. In der rechten Bogenhälfte ist die Rückkehr der Könige unter der Führung des Engels gegeben, nach dem Hortus Deliciarum das zweite und letzte Beispiel.

um 1190; Türsturzrelief[1]) der westlichen Eingangstür von der Vorhalle des Domes zu Münster i. W., vor 1200 (Abb. 168).

Einiges Neue bringt die thüringisch-sächsische Gruppe aus der Frühzeit des dreizehnten Jahrhunderts. Wir lassen sie einerseits vertreten sein durch das sog. Psalterium der h. Elisabeth im Museum[2]) zu Cividale 344; das Psalterium in der Fürstlichen Bibliothek[3]) zu Donaueschingen 309, die Bruchsaler Handschrift S. Peter I. in der Großh. Hofbibliothek zu Karlsruhe; das Evangeliar im Rathaus zu Goslar[4]); andererseits

Abb. 166. Psalterium in der Großh. Hofbibliothek zu Karlsruhe 122, um 1190.
(Nach einer Originalaufnahme von K. Obrist in Karlsruhe.)

seits durch das Psalterium[5]) der Hamburger Stadtbibliothek (in Scrinio 85) und das Psalterium Nocturnum cod. mebr. I. F. 440 der Universitätsbibliothek[6]) in Breslau.

1) Wahrscheinlich handelt es sich um ein Retabel. Daß das Stück von einem Altar oder Sarkophag herrühre, hat schon gesehen C. A. Savels: »Der Dom zu Münster in Westfalen«. Münster i. W. 1904, pag. 62 und 63.

2) A. Haseloff: »Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts«, a. a. O., pag. 10, 12, 100, Taf. XIX. 41, dazu Ad. Goldschmidt Rezension in RKW 1898, Bd. XIX, pag. 391.

3) A. Haseloff pag. 18 und 19.

4) E. Dobbert: »Das Evangeliar im Rathause zu Goslar«, in JPKS 1898, Bd. XIX, pag. 139 und 140.

5) A. Haseloff pag. 17. IV, Taf. XXXVI. 81; Ad. Goldschmidt: »Französische Einflüsse in der frühgotischen Sculptur Sachsens«, in JPKS 1899, Bd. XX, pag. 290, Fig. 6.

6) A. Haseloff pag. 17. V.

In dem Karlsruher Evangeliar ist die Königgeschichte in reizender Ausführlichkeit, lebendig und frisch erzählt (Abb. 169 und 170). Man muß mit der unteren Szene des ersten Blattes beginnen und oben fortfahren. Auf echt mittelalterlichen Pferden reiten die

Abb. 167. Evangeliar in der Großh. Hofbibliothek zu Karlsruhe S. Peter 7, um 1190.
(Nach einer Originalaufnahme von K. Obrist in Karlsruhe.)

»recken ziere«, wie Wernher von Tegernsee singt, im Zeitkostüm, gestiefelt und gespornt nach Bethlehem. Sie haben eben Jerusalem verlassen. Der »liehte sterne mit grozzem schîn«, der eine Zeit lang verschwunden gewesen ist, taucht wieder am Himmel auf, um

Abb. 168. Türsturz-Relief in der Vorhalle des Domes zu Münster i. W., vor 1200.
(Nach C. A. Savels.)

Abb. 169. Bruchsaler Handschrift in der Großh. Hofbibliothek zu Karlsruhe S. Peter 1, um 1210.
(Nach einer Originalaufnahme von K. Obrist in Karlsruhe.)

die Führung zu übernehmen. Er setzt die Könige in freudiges Staunen. Der greise Balthasar hat ihn zuerst erblickt. Er deutet auf ihn und wendet sich zu dem jüngsten König Kaspar um, der sein Roß etwas verhält, die Bewegung aufnimmt und nach dem Himmel blickt. König Melchior hält an; er hat rasch den Kopf seines Rosses herum-

Abb. 170. Der Verkündigungs-Engel bei den schlafenden Königen. Die Rückreise der Könige von Tharsis.
Bruchsaler Handschrift in der Großh. Hofbibliothek zu Karlsruhe S. Peter 1, um 1210.
(Nach einer Originalaufnahme von K. Obrist in Karlsruhe.)

gerissen. Im nächsten Augenblick sprengen sie davon. Der Goldkönig gibt das Tempo an. Das ersehnte Ziel ist bald erreicht. Im oberen Feld ist die Anbetungsszene dargestellt. Unter einem breitgespannten Bogen thront die Figur der nimbierten Madonna. Sie hält die rechte Hand in der herkömmlichen Gebärde der Begrüßung den Königen entgegen, mit der linken faßt sie den kreuznimbierten, segnenden Christusknaben. Hinter dem halb knienden Greis in langer, reichbordierter Tunika und Chlamys steht mehr im

Abb. 171. Psalterium in der Stadt-Bibliothek zu Hamburg 177, um 1210.
(Nach einer Originalaufnahme von R. Dührkoop in Hamburg.)

Mittelgrund der jüngste. Diese Reihenfolge weist auf Frankreich. Die französischen Heldengedichte des zwölften Jahrhunderts lassen König Kaspar an zweiter Stelle huldigen. Er hält in beiden Händen eine Schale; Kopf und Blick sind nach links gewendet zu

dem älteren Glaubensgenossen, der mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf den über dem Haupt der Madonna sichtbaren, vielstrahligen Stern deutet. Das Motiv tritt hier zum erstenmal in der Deutschen Kunst auf. Die Huldigung ist beendet. Die Könige gehen zur Ruhe. Da erscheint der Engel und gebietet, auf anderem Weg nach dem Orient zurückzukehren. Die Seereise wird von Tharsis aus angetreten. In lustiger Fahrt gleitet das Segelboot durch die sturmbewegten, fischreichen Fluten dahin.

Abb. 172. Psalterium Nocturnum in der Kgl. Bibliothek zu Breslau cod. I, F. 440.
(Nach einer Originalaufnahme von P. Uhr in Breslau.)

Alles ist lebendig erzählt. Man spürt, wie das Schiff die aufgeregten Wogen durchschneidet. Der Fährmann mit seiner jüdischen Mütze auf dem Kopf gibt die einzuschlagende Richtung an, und mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgen unsere hohen Herren den Kurs. — Die Miniatur, also auch die Handschrift ist aus stilistischen Gründen der thüringisch-sächsischen Schule zuzuweisen, die, abgesehen von byzantinischen Einflüssen, auch französische empfangen hat. Als Zeit der Entstehung kommt das erste Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts in Betracht.

Ganz abweichend von aller Tradition ist das Dispositionsschema in dem oben

Abb. 173. Aldersbacher Psalterium in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 2641, cim. 163 c, um 1210.

(Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München 961.)

erwähnten Hamburger (Abb. 171) und Breslauer (Abb. 172) Psalterium gegeben[1]). In jenem ist eine wahrhaft monumental gefaßte, nimbierte »Regina coeli« sichtbar, die auf breitem Thron sitzt und mit beiden Händen den ältlichen, kreuznimbierten Knaben hält, dessen linke Hand an der Wange liegt, während die Rechte in das Gewand der Madonna greift. Die Chlamys weist zahlreiche Überschneidungen und rundliche Vertiefungen auf. Neben dem Hauptmotiv spielen die Könige eine recht untergeordnete Rolle. Sie sind als Miniaturfiguren in die Rahmenarchivolten eingestellt. Balthasar links unten am Thron, zu »Unserer lieben Frau« emporschauend, hat die linke Hand im Gewand, in der Rechten trägt er die Goldschale; oben links König Melchior, ihm gegenüber Kaspar. Zur Linken der Madonna steht der Psalmist David mit dem Spruchband in der Hand, auf dem die bekannte Liturgiestelle verzeichnet ist: »Et adorabunt eum omnes reges, omnes gentes servient ei«. Wie eine Kopie erscheint die Komposition in dem Breslauer Psalterium.

Abb. 174. Evangeliar in der Stifts-Bibliothek zu S. Gallen cod. lat. 402, um 1250.

(Nach einer Originalaufnahme von H. Schobinger-Sandherr in S. Gallen.)

1) Man hat damit das Chronicon Zwifaltense Minus in der Hofbibliothek zu Stuttgart, Hist. fol. 415 zu vergleichen, das A. Haseloff a. a. O., pag. 102 kurz beschreibt.

Ähnliche Selbständigkeiten hat sich auch der Illuminator des Thüringisch-Sächsischen Psalteriums[1]) aus Aldersbach (Abb. 173) in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 2641, cim. 163 c, um 1210 erlaubt. Wiederum ist hier im Interesse des Problems der Form vom ikonographischen Prinzip abgebogen worden. Die Anbetungsszene ist für die Schmückung der Initiale »B« verwertet. Daraus erklärt sich, daß König Balthasar stehend genommen ist und beide Hände mit der Goldgabe zu dem in der oberen Rundung sichtbaren Christusknaben emporstreckt. — Nehmen wir noch die Miniatur im bekannten cod. lat. 402 der Stiftsbibliothek zu S. Gallen (Abb. 174), um 1250, und das Tympanon[2]) des Westportales der Liebfrauenkirche zu Trier (Abb. 175), um 1260 hinzu! Als Spätbeispiel diene die Statuengruppe am heiligen Grab in der Mauritiuskapelle[3]) des Münsters zu Konstanz (Abb. 176), um 1300. Hier ist zum letztenmal die halbe Genuflexio gegeben. Dafür aber fällt dem Auge das zum erstenmal in der deutschen Kunst in Trier und Konstanz sich zeigende Motiv der nicht nur abgenommenen, sondern auf dem Knie oder dem Felsblock ruhenden Krone auf. Aushilfsweise, aus formalen

Abb. 175. Tympanon-Relief des West-Portales der Liebfrauen-Kirche in Trier, um 1260.
(Nach eigener Aufnahme.)

Gründen, ist hier der Felsblock unter das Knie geschoben, damit die Figur aus der Reihe der anderen Stehfiguren nicht herausfällt und zu tief kommt.

Erweitern wir das ikonographische System für Deutschland: Der Gestus des Deutens auf den Stern bei König Melchior kommt in der Deutschen Kunst zum erstenmal etwa um 1210 vor, und nach 1300 gibt es keine halbe Genuflexio mehr. Von 1300 ab wird auch der Christusknabe fast nur in den zurückgebliebenen Denkmälern noch sitzend statt stehend auf dem Schoß der thronenden Maria gegeben. — Daß sich in abgelegenen Kunstgebieten nur langsam die ikonographisch gewonnenen Resultate einbürgern, zeigt eine Anzahl nordischer, schwedischer Taufsteine in Schleswig-Holstein aus der Spätzeit des zwölften Jahrhunderts. E. Sauermann hat sie verdienstvoll zusammengestellt[4]). Die Könige erscheinen meist

1) A. Haseloff a. a. O., pag. 102.

2) M. Hasak: »Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert«. Berlin 1899, pag. 86; P. Clemen: »Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz und den Provinzialmuseen zu Bonn und Trier«. Düsseldorf 1905, Bd. IX, pag. 1819.

3) F. X. Kraus: »Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz«. Freiburg i. Br. 1887, pag. 157. — Im Gewandstil und in der Haarbehandlung erinnern die Figuren an die Naumburger Stifter- und Wohltäterstatuen. Sollte hier eine Abhängigkeit vorliegen?

4) R. Haupt: »Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein«. Kiel 1887, Bd. I, pag. 331; E. Sauermann: »Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein«. Lübeck 1904, pag. 27.

Abb. 176. Das Heilige Grab in der Mauritius-Kapelle des Münsters zu Konstanz, um 1300.
(Nach einer Originalaufnahme von J. Öhlenschläger in Konstanz.)

im starren »Hintereinander« vor dem Christusknaben — nur Gumlösa macht wohl mit der Kniefigur König Balthasars eine Ausnahme — das ist das alte Motiv; daneben aber reiten die Könige heran, das ist das neue. Es wird ratsam sein, in unserem Zusammenhang eine genauere Datierung zu unterlassen. Es seien nur genannt: Die Taufsteine zu Sörup im Kreis Flensburg (Abb. 177); zu Havetoft[1]) im Kreis Schleswig und zu Borby[2]) im Kreis Eckernförde. E. Sauermann weiß die Reihe zu füllen. Wir haben keine weiteren Abbildungen zu Gesicht bekommen können.

1) E. Sauermann a. a. O., pag. 43, Abb. 34.
2) E. Sauermann pag. 30.

Abb. 177.
Taufstein in der Pfarr-Kirche zu Sörup.

(Nach E. Sauermann: »Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein«.)

10. Die Verbreitung des Französischen Schauspiel-Typus.

Man kann sich kaum ein geeigneteres Mittel für die Verbreitung unseres Schauspiel-Typus denken als das französische, elfenbeinerne Reise- und Hausaltärchen, das Diptychon, Triptychon[1]), ja Polyptichon. Zur Blütezeit der Elfenbeinschnitzerei ist es in Unmengen angefertigt worden und von dem Ursprungsland der Gotik über die Landesgrenzen hinübergewandert[2]). Es kann hier nicht die Absicht sein, eine ins einzelgehende Analyse der verschiedenen Elfenbeinreliefs vorzutragen, dazu sind die einzelnen Stücke einander zu ähnlich, und das Material zu sehr zerstreut. Vieles hierher Gehörige ist auch noch in Privatsammlungen verborgen. Manches Unechte wird ohne weiteres auszuscheiden sein. Aus der Menge der Denkmäler heben sich aber einige Gruppen heraus, die man wohl auf Zentral- und Provinzialschulen verteilen kann. Ikonographisch und stilistisch stehen sie in engstem Zusammenhang. Eine solche Zentralschule hat, wie man es ja weiß und auf Grund der allgemeinen Kulturlage annehmen darf, in Paris geblüht[3]). Wir möchten ihr folgende Werke aus dem letzten Dezennium des dreizehnten Jahrhunderts zuschreiben:

1. Retabel im Museo civico zu Bologna 2542.
2. Retabel im Louvre; nach A. Giraudon 2118 (Abb. 178).
3. Triptychon in der Kirche von S. Sulpice (Tarn).
4. Triptychon im Musée Cluny[4]), nach A. Giraudon 301 (Abb. 179).
5. Triptychon in der Sammlung der Marquise Arconati-Visconti[5]) zu Paris.
6. Triptychon im Kaiser-Friedrich-Museum[6]) zu Berlin 81 (Saal VIII).

Ist die Übereinstimmung in der Technik und Anordnung der architektonischen Bestandteile an sich schon überzeugend, so wird diese noch durch folgende Tatsachen erhöht. Sehen wir uns einmal die Könige Melchior und Kaspar an. Unter der tiefsitzenden Kleeblattkrone ragt vorn an der Stirnseite ein knopfartig behandelter Haarstreifen hervor, an dem sich das dicke, üppige, stilisierte Haar ansetzt, welches sich um das klein gebildete wie in einer Nische sitzende Öhrchen herumschlängelt. Die Stirne ist flach und niedrig, die Augen sind geschlitzt, fast gradlinig gegeben, über ihnen zieht in sanftestem Rund der Brauenbogen hin. Die Nase ist lang, spitz und übergreifend. Der Gewandstil ist einfach, abgesehen von der Madonnenstatuette, wo tiefe, beschattete Buchten neben regelmäßig gotisch geschwungenen Falten wiederkehren[7]). Fragen wir nach dem Dispositionsschema, das hier aufgestellt ist! In den

1) A. Schnütgen: »Gothisches Elfenbein-Klappaltärchen im South-Kensington Museum«, in ZChK 1896, Jhrg. IX, pag. 125; H. Semper: »Über eine besondere Gruppe elfenbeinerner Klappaltärchen des XIV. Jahrhunderts«, in ZChK 1898, Jhrg. XI, pag. 114, 134 und 174.

2) Das entspricht dem allgemeinen, kunstgeschichtlichen Verlauf; vgl. A. Schmarsow: »Das Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur«, in RKW 1898, Bd. XXI, pag. 417; K. Frank-Oberaspach: »Zum Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur«, in RKW 1899, Bd. XXII, pag. 105.

3) Über die epochale Stellung von Paris lese man A. Springer: »Paris im XIII. Jahrhundert«. Leipzig 1856. Nach Labarte hat es im dreizehnten Jahrhundert in Paris bereits drei »Genossenschaften« von Elfenbeinarbeitern gegeben bei Fr. Noack a. a. O., pag. 45.

4) MHA tom. II. 1, Fig. 315; E. Molinier: »Histoire Générale des Arts appliqués à l'Industrie du Ve à la Fin du XVIIIe siècle«. Paris 1895, tom. I, pag. 190.

5) J. J. Marquet de Vasselot: »La Collection de Madame la Marquise Arconati-Visconti«, in LAP 1903, vol. II, Nr. 20, pag. 13.

6) Wegen des engbrüstigen Raumes ist die lange Figur Balthasars stehend gegeben.

7) W. Vöge: »Vom gotischen Schwung und den plastischen Schulen des XIII. Jahrhunderts«, in RKW 1904, Bd. XXVII, pag. 1.

ersten vier Retabeln steht die »Regina coeli« im Sinn der Monumentalplastik im Mittelfeld, dieses entweder in seiner Höhe oder nur den unteren Streifen einnehmend. Es ist wichtig schon hier den Finger darauf zu legen, sitzt die Madonna, so steht der Knabe auf dem mütterlichen Schoß. Sie hält den auf ihrem linken Arm sitzenden Christusknaben, der bald segnet, das Händchen flach auf die mütterliche Brust legt oder den symbolischen Apfel in der Hand hält. Im unteren Feld des linken Flügels sieht man die Königsgruppe unter einem oder zwei Kleeblattbogen. König Balthasar kniet, in der hochgenommenen rechten Hand bringt er ein Goldstück dar, die Linke hält

Abb. 178. Pariser Retabel im Louvre, um 1290.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris 2118.)

horizontal die dicht auf dem Knie aufliegende Kleeblattkrone. König Melchior und Kaspar werden als Frontalstehfiguren aus dem Reliefgrund herausentwickelt. Der Weihrauchkönig steht dicht hinter dem Goldkönig, er wendet den mit der Krone geschmückten Kopf zu seinem Nebenmann um, um ihn auf den eben aufleuchtenden Stern aufmerksam zu machen, nach dem der gothisch hochgenommene Zeigefinger der rechten Hand deutet. In der Linken hält er ein kaum sichtbares Gefäß. König Kaspar freut sich über die Entdeckung des Sterns; er lächelt zu seinem älteren Glaubensgenossen hin und gibt durch die hochgenommene Hand zu verstehen, daß er den Stern sieht.

Aus französischen Provinzialschulen — wo sie zu lokalisieren sind, ist schwer zu sagen — lassen wir folgende Reliefs stammen, die nur wenig später anzusetzen sind:

1. Diptychon im Louvre, nach A. Giraudon 2045.
2. Diptychon im Louvre, nach A. Giraudon 2046; beide stilistisch eng verwandt.
3. Linker Flügel eines verloren gegangenen Triptychons im Münzkabinett der Nationalbibliothek zu Paris, nach A. Giraudon 616.
4. Triptychon im South-Kensington-Museum zu London 175 [1]).
5. Triptychon aus der ehemaligen Sammlung Spitzer [2]) in Paris.
6. Diptychon im Christlichen Museum des Vatikan, nach G. B. Simelli 133 [3]).
7. Diptychon im Christlichen Museum des Vatikan, nach G. B. Simelli 135 [4]).

Abb. 179. Pariser Triptychon von S. Sulpice im Musée Cluny, um 1290.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris 3011.)

8. Diptychon im Musée Cluny [5]) zu Paris (Abb. 180).
9. Elfenbeintäfelchen im Museum zu Dijon 344 (Abb. 181).
10. Retabel in der Sammlung Ozenfant-Scrive in Lille [6]),
11.—14. Bemalte Hochreliefs im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 84, 88, 94, 95 (Saal VIII).

1) W. Maskell a. a. O., pag. 69.
2) E. Molinier a. a. O., vol. I, pag. 191.
3) G. B. Simelli: »Roma. Fotografia Artistica ed Archeologica«. Roma 1890, part. I, pag. 16.
4) G. B. Simelli part. I, pag. 17.
5) R. Kanzler a. a. O., pag. 9, Taf. XVI.
6) Ch. Dehaisnes: »Histoire de l'Art dans la Flandre, L'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle«. Lille 1886, pag. 187.

15. Diptychon im Fürstl. Hohenzollernschen Museum zu Sigmaringen 276.
16. Diptychon im Fürstl. Hohenzollernschen Museum zu Sigmaringen 331.

Abb. 181. Französisches Elfenbein-Relief im Museum zu Dijon 344.
(Nach einer Originalaufnahme von L. Bertrand in Dijon.)

Abb. 182. Deutsches Elfenbein-Relief im National-Museum zu München 2020, um 1350.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München 5529.)

Abb. 180. Französisches Diptychon im Musée Cluny zu Paris.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris 306.)

Abb. 183. Deutsches Elfenbein-Relief im National-Museum zu Budapest 27.
(Nach einer Originalaufnahme von Weinwurm-Antal in Budapest.)

17. Diptychon in der Städtischen Gemäldesammlung zu Bamberg 6 (Saal VIII).
18. Diptychon im Eskurial zu Madrid, nach Photograph J. Laurent in Madrid 380.

19. Diptychon aus der Sammlung Carrand des Nationalmuseums in Florenz[1]).

20. Diptychon im Nationalmuseum zu München 1368[2]). —

Es ist die Frage, sind die gleich zu nennenden Elfenbeinreliefs nun »französisch«, oder läßt sich nicht annehmen, daß bei allem Kopieren der französischen, formalen Vorlage eine nationale Eigenart sich dennoch statuieren läßt. Die Antwort ist nicht ganz leicht zu geben. Aber eines wird man wohl sagen dürfen, wo die freie und lebhafte Bewegung der französischen Vorbilder in einen härteren und derberen Stil übersetzt wird, wo die Figuren nicht mehr so elegant und graziös sich biegen, der Faltenwurf rauher behandelt ist und die Gesichtstypen häßlicher werden, da wird man es mit Werken deutscher Meister zu tun haben, die auf französische Vorbilder zurückgegriffen haben[3]). Einige deutschen Elfenbeinreliefs, auf die wir unser Augenmerk besonders richten und die nunmehr zu nennen sind, dürften um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein. Es gehören hierher:

Abb. 184. Deutsches Diptychon im Louvre, um 1350.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris 2048.)

1. Retabel in der Hof-Staatsbibliothek zu München, nach C. Teufel 4397.
2. Retabel in der Hof-Staatsbibliothek zu München, nach C. Teufel 4400.
3. Diptychon im Nationalmuseum zu München 2020, Saal VIII, Kasten 24 (Abb. 182).
4. Diptychon im Nationalmuseum zu München 1387, nach C. Teufel 5529[4]).
5. Elfenbeindeckel der »Regula S. Benedicti« in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 23643, cim. 149a, nach C. Teufel 219.
6. Diptychon im Nationalmuseum zu München 1367, Saal VIII, Glaskasten 24a, Inventarnr. 2000[5]).
7. Diptychon im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien, Inventarnr. 143.
8. Diptychon im Nationalmuseum zu Budapest 22.
9. Diptychon im Nationalmuseum zu Budapest 23.
10. Diptychon im Nationalmuseum zu Budapest 27 (Abb. 183) mit den vorhergehenden im Saal V, Kasten 11.

1) E. Molinier a. a. O., vol. I, pl. XX; M. Gerspach: »La Collection Carrand au Musée National de Florence«, in LAP 1904, vol. III. 32, pag. 22, Fig. 81.

2) H. Graf a. a. O., pag. 87. 1368, Taf. XXVII.

3) Um den Unterschied zwischen »Französisch« und »Deutsch« herauszufühlen, betrachte man einmal die zahlreich abgebildeten Madonnenstatuen bei E. Walsdorf: »Kirchlich figurale Bildhauerarbeiten, Meisterwerke christlicher Kunst des Mittelalters in Frankreich«. Berlin 1907, Taf. 18, 22, 24, 28, 36 und 40.

4) H. Graf pag. 88. 1387, Taf. XXVIII.

5) H. Graf pag. 87. 1367, Taf. XXVII.

11. Triptychon in der Sammlung des Grafen Scipio zu Krakau[1]).
12. Diptychon im Kestnermuseum zu Hannover 24[2]).
13. Diptychon im Louvre[3]) zu Paris (Abb. 184).

In Italien finden wir ebenfalls den Beweis, daß sich seine Elfenbeinplastiker dem Bann des französischen Schauspiel-Typus nicht entzogen haben. In der Archivolte des bekannten Bischofstabes aus der ehemaligen Sammlung Spitzer[4]) tritt er uns z. B. deutlich entgegen; hier ist aber bereits der charakteristische, sienesische Fußkuß, von dem schon gesprochen wurde und über den wir noch zu reden haben, und der halbnackte, sitzende und segnende Christusknabe gegeben.

Die gleichen Merkmale finden sich auch in einem der Auffassung nach deutschen Triptychon des Kunsthistorischen Hofmuseums[5]) zu Wien 48 (Abb. 185), um 1390.

Abb. 185. Deutsch-Italienisches Triptychon im Kunsthistorischen Hof-Museum zu Wien 48, um 1390.
(Nach einer Originalaufnahme von K. Probst in Wien.)

Die Krone der Kniefigur Balthasars, dessen Goldgabe die Madonna in der Hand hält, liegt bereits auf dem Boden; der Deutegestus fehlt. Gott-Vater wird im Scheitel des Giebels sichtbar. Vier weibliche Heilige sind auf den Flügeln dargestellt, von links: Margareta, Katharina, eine Unbekannte und Magdalena.

Lokale Gruppen.

Der Einfluß des Schauspiel-Typus, den wir in sehr fruchtbarer Weise in der Elfenbeinplastik festlegen konnten, erstreckt sich nun im vierzehnten Jahrhundert auf alle Gattungen der Kunst, ja selbst im Quattrocento erhält er sich neben den neu gegebenen Typen, die von der Tafelmalerei ausgehen. Wir haben davon später zu reden. Es ist

1) J. H. v. Hefner-Alteneck a. a. O., Bd. III, pag. 14, Taf. 169.
2) Das Diptychon des Kestnermuseums 19 ist als moderne Fälschung auszuscheiden.
3) E. Molinier a. a. O., vol. I, pag. 201.
4) E. Molinier vol. I, pl. XIX.
5) Inventarnr. 167, Saal XVII, Vitr. IV.

Abb. 186. Wandgemälde in S. Maria Lyskirchen zu Köln, um 1260.
(Nach einer Originalaufnahme von Th. Creifelds in Köln.)

zunächst noch zu zeigen, wo sich der Typus vorfindet. Es empfiehlt sich, lokale Gruppen aufzustellen, in denen die zeitliche Abfolge erstrebt wird.

Die Kölner Gruppe.

1. Wandgemälde[1]) an der Innenseite des Hauptportal-Bogens von S. Maria Lyskirchen in Köln (Abb. 186), um 1260.
2. Bemalte Glasfenster aus der Dreikönigkapelle im Dom zu Köln, um 1290[2]).
3. Franziskaner Missale[3]) des Johannes von Valkenburg im Erzbischöflichen Museum zu Köln (Abb. 187), aus dem Jahr 1299.
4. Mittelfenster über der Galerie des Mittelschiffes im Dom zu Köln, zwischen 1317—1324[4]).
5. Nordöstliches Fenster in der Mittelkapelle des Domes zu Köln[5]).
6. Wandgemälde an den südlichen Chorschranken im Dom zu Köln, kurz nach der Chorweihe zwischen den Jahren 1322—1330[6]) entstanden, mit den Szenen: Die Könige im Anblick des Sternes, ihre Weihe durch den Apostel Thomas, Einsegnung der Leichen, Empfang der Reliquien in Konstantinopel, Einholung in Mailand und in Köln.
7. Triptychon im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln 1 (Abb. 188), um 1350[7]).

---

1) C. Aldenhoven a. a. O., pag. 12.

2) A. Lindner: »Der Dom zu Köln und seine Kunstschätze«. London 1907, pag. 37, Taf. 32—33.

3) Auf fol. 1 kniet der Schreiber mit einem Täfelchen in der Hand, worauf zu lesen ist: »Ego frater Johannes de Valkenburg scripsi et notavi et illuminavi istud graduale et complevi anno domini millesimo ducentesimo LXXXXVIIII«.

4) F. Schmitz: »Der Dom zu Cöln, seine Construction und Ausstattung«. Cöln 1877, Abt. I, L. 22, Bl. 5 und 6; C. Aldenhoven pag. 20.

5) F. Schmitz L. 15, Bl. 1 und 2; C. Aldenhoven pag. 21.

6) C. Aldenhoven pag. 25; A. Lindner pag. 33, Taf. 26 und 27.

7) A. Schnütgen: »Gemaltes Triptychon um 1300 im städtischen Museum zu Köln«, in ZChK 1890, Jhrg. III, pag. 361, Taf. XV; »Verzeichnis der Gemälde des Städtischen Museums Wallraf-Richartz zu Cöln«. Cöln 1902, pag. 2; DKIB Abt. II, pag. 88.

8. Freigruppe in der Gabelung eines Chorbischofstabes aus der Zeit des Erzbischofs Wilhelm von Gennep (1349—1362), um 1360[1]).
9. Restaurierte Marmorgruppe vom Hochaltar des Kölner Domes im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (Abb. 189), um 1360.
10. Tafelbild im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln 6, um 1370[2]).
11. Triptychon im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln 364 (Abb. 190), um 1385.
12. Freigruppe im Dreikönigenchörchen zu Köln, um 1385.
13. Altkölnisches Universitätssiegel[3]) von 1392 im Historischen Museum zu Köln (Abb. 191 und 192).
14. Clarenaltar im Dom zu Köln (Abb. 193), um 1400[4]).

Abb. 187. Franziskaner Missale des Johannes von Valkenburg im Erzbischöflichen Museum zu Köln, 1299.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Scholz in Köln-Deutz.)

Der neue Stil, den der Meister des Clarenaltars bringt, hat, wie die Abbildung zeigt, mit dem Schauspiel-Typus in einigen Zügen bereits gebrochen. Nicht mehr flächenhaft wie ein Schatten an der Wand werden die Figuren hingestellt, sondern in

1) F. Bock: »Das heilige Cöln«. Leipzig 1850, pag. 7, Taf. IX; A. Lindner a. a. O., pag. 46, Taf. 44.

2) C. Aldenhoven a. a. O., pag. 46.

3) Die Datierung ist gesichert. 1388 ergriff der Senat der reichsfreien Stadt Köln die Initiative zur Errichtung eines vollständigen »studium generale«; am 9. Juli 1388 wurde die Stiftung von Papst Urban VI., am Ende des Jahres von Kaiser Wenzel bestätigt; 1392 erscheint das Siegel in einer Urkunde; vgl. F. J. v. Bianco: »Die alte Universität Köln und die späteren Gelehrten-Schulen dieser Stadt«. Köln 1855, T. I, Titelblatt und pag. 79; C. Laverrenz: »Die Medaillen und Gedächtniszeichen der deutschen Hochschulen«. Berlin 1885, T. I, pag. 140. — Die Legende lautet: »S. Universitatis studij sanctae civitatis coloniensis«.

4) J. J. Merlo: »Kölnische Künstler in Alter und Neuer Zeit, hrg. von E. F. Richartz-H. Keussen«. Düsseldorf 1895, pag. 956; C. Aldenhoven pag. 46.

konzentrisch-zyklischer Anlage, mit der bewußten Tendenz, den Blick des Beschauers in die Tiefe zu führen, oder die Figuren aus dem Grund herauszuentwickeln. Wiederum sieht man rechts die Sitzfigur der nimbierten Himmelskönigin. Der Christusknabe steht aber nicht mehr, wie es der gotische Typus fast ein Jahrhundert lang vorgeschrieben hat, sondern er sitzt, wie in romanischer und antikchristlicher Zeit, auf dem mütterlichen Schoß, von den zarten, feingliedrigen Händen der lieblichen Jungfrau gehalten. Er ist nicht mehr der ältliche, strenge Knabe, bei dessen Anblick wir uns an sein Lebenswerk erinnert fühlen, sondern ein Kind wie die anderen. Frisch und lebendig, den Unterkörper mit zartem Linnentuch umspannt, sitzt er da, mit der rechten Hand freilich noch segnend, doch der Ernst des Vorganges wird durch die Haltung der linken Hand ausgelöst, die so lustig mit dem Goldschatz König Balthasars spielt. Seine Krone, die bisher sichtbar und mühsam zur Schau getragen worden ist, sieht das Auge gar nicht mehr. Die Art, wie der Greis kniet, wie der schräg geführte Unterarm aus der Chlamys sich herausentwickelt, die Hand abbiegt, und wiederum der leichtgekrümmte Finger der rechten Hand, die das linke Füßchen leicht befühlt, einbiegt, hinter dem dann das rechte Füßchen leicht durchschimmert, zeigt, wie klar bereits die Raumvorstellung vorhanden ist. König Melchior steht hinter dem Greis, aber er deutet nicht mehr auf den sonst unmittelbar über dem Haupt der Madonna erglänzenden Stern, sondern dieser ist hoch hinaufgerückt, dicht unter den Scheitel des Kleeblattbogens. Der König sieht auch nicht zu Kaspar zurück, sondern sein Blick geht zwischen der Madonna und Balthasar vorbei ins Leere. In der rechten Hand mit dem Handschuh trägt er einen mächtigen Deckelpokal. Der junge König sieht ebenfalls nicht mehr zu dem Weihrauchkönig hin, sondern er schaut aus dem Bild heraus. Aus lauter horror vacui werden in die obere Bildfläche die drei Mitren der Könige gegeben, die von drei im Dreieck gruppierten Engeln gehalten werden.

Abb. 188. Flügel-Bild des Triptychons im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln 1, um 1350.
(Nach einer Originalaufnahme von Th. Creifelds in Köln.)

Das Resultat lautet kurz: Das dreizehnte Jahrhundert gibt noch in herkömmlicher Weise den auf dem mütterlichen Schoß sitzenden, mit der Tunika bekleideten, segnenden Christusknaben. Seit 1299 — wir können eine feste Zahl angeben — steht der kleine Jesus auf dem Schoß, zunächst noch segnend. Dann wächst die realistische Tendenz. Das Kind hascht nach der Goldgabe des knienden Königs Balthasar, bis nach 1350 sein Händchen mit dem Gold spielt. Nach 1370 wird wiederum der Christusknabe als Sitzfigur und mit Vorliebe unbekleidet gegeben. Hat die Krone des Goldkönigs bis 1360 etwa in der Hand oder auf dem Knie geruht, wird sie dann bis 1380 auf den Boden gelegt, so ist sie in der Spätzeit des vierzehnten Jahrhunderts gewöhnlich ganz dem Auge entzogen.

Man darf hier wohl die Anbetungen Meister Bertrams auf dem Grabower Altar

Abb. 189. Restaurierte Marmor-Gruppe vom Hoch-Altar des Kölner Doms im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, um 1360.
(Nach einer Originalaufnahme des Museums-Photographen.)

von 1379, dem Buxtehuder und dem Harvestehuder Altar[1]) einschalten. Allerdings wäre die Buxtehuder Komposition dem Typus nach vor der Grabower mit ihrer leicht zyklisch angeordneten Königgruppe zu setzen. In ihr sind die Drei Könige noch im alten Sinn gegeben, und Balthasar hält auch noch die Krone in der linken Hand, die in Grabow und Harvestehude fehlen. In unserem ikonographischen Zusammenhang wäre also das Buxtehuder Bild das älteste, es würde das Harvestehuder Flügelbild folgen — in der Mitte des Altars hat Bertram eine geschnitzte Anbetung des Kindes gegeben — und die Grabower Anbetung von 1379 würde die Reihe schließen.

1) A. Lichtwark: »Meister Bertram, tätig in Hamburg 1367—1415«. Hamburg 1905, pag. 229, 365 und 389.

Abb. 190. Triptychon im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln 364, um 1385.

(Nach einer Originalaufnahme von Th. Creifelds in Köln.)

Abb. 191. Abb. 192.
Alt-Kölnisches Universitäts-Siegel im Historischen Museum zu Köln, 1392.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Scholz in Köln-Deutz.)

Die Fränkische Gruppe.

Die fränkische Gruppe ist im Gegensatz zur Kölner fast ausschließlich durch Werke der Plastik vertreten. Es sind zu nennen:

1. Dreiköniggruppe in der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal, um 1270 [1]).
2. Pfeilerstatuen im Dom zu Würzburg, um 1340 [2]).
3. Tympanon im Hauptportal der Lorenzkirche zu Nürnberg [3]), um 1360 (vgl. pag. 78 »Orientalischer Typus«).
4. Freigruppe im Chor der Jakobskirche zu Nürnberg, um 1360 [4]).
5. Steinrelief im sog. Chörlein des Sebalder Pfarrhofes im Germanischen Museum zu Nürnberg, um 1365 [5]).
6. Pfeilergruppe im Mittelschiff der Lorenzkirche zu Nürnberg, um 1370 [6]).
7. Freigruppe an der südlichen Chorschranke im Dom zu Bamberg, um 1380.
8. Fresko in der ehemaligen Königpfalz zu Forchheim bei Bamberg, um 1390 [7]).

In einem Teil des fränkischen Kunstkreises, wo man es gar nicht vermuten sollte, ist unser Thema zum erstenmal behandelt worden, in der Stiftskirche zu Wimpfen

1) Ad. Zeller: »Die Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Tal«. Wimpfen 1903, pag. 14, 50, Taf. XX, Fig. 96, 97, 112; A. Feigel: »Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck«. Halle 1907, pag. 45.

2) DBDB Lief. IV, Taf. 8; Th. Henner: »Altfränkische Bilder«. Würzburg 1905, pag. 14 und 15.

3) Graf S. Pückler-Limpurg a. a. O., pag. 13, Abb. 1.

4) Graf S. Pückler-Limpurg pag. 32.

5) J. Groeschel: »Das Chörlein am Pfarrhofe von St. Sebald in Nürnberg«, in: »Die Denkmalspflege«. Berlin 1899, Jhrg. I, pag. 93 und Jhrg. VII, pag. 3.

6) Graf S. Pückler-Limpurg pag. 21.

7) H. Thode: »Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert«. Frankfurt a. M. 1891, pag. 10; H. Janitschek a. a. O., pag. 156; DHDK Bd. I, pag. 94; W. Weitzel: »Die deutschen Kaiserpfalzen und Königshöfe vom achten bis zum sechzehnten Jahrhundert«. Halle 1905, pag. 31, 55; M. Gückel: »Der ehemalige Königshof und die fürstbischöfliche Burg in Forchheim«. Forchheim 1906, pag. 22; M. Gückel: »Führer durch Forchheim und Umgebung«. Forchheim 1908, pag. 67. — Ich beschränke mich hier auf die Wiedergabe des Freskos, da die auf Prag-Avignon zurückgehenden Wandmalereien in kurzem von mir veröffentlicht werden sollen.

(Abb. 194—196). Weil aber französische Einflüsse sich stark breitmachen, wird man sich auch kaum wundern, eine künstlerisch bedeutende Leistung vorzufinden. Die Fünfergruppe selbst ist nicht zur vollen Ausführung gekommen — der junge König fehlt — und die Statuen stehen nicht zusammen, sondern sie sind an verschiedenen Stellen, im Innern und an der Außenseite, verteilt. König Balthasar befindet sich am nordöstlichen Vierungspfeiler; er trägt die Krone auf dem Haupt, hält in beiden Händen seinen Stengelpokal und ist eben im Begriff, die Genuflexio auszuführen. König Melchior hat den nordwestlichen Vierungspfeiler gegen das Querschiff schmücken sollen — die Konsole ist noch vorhanden. Man sieht ihn jetzt auf der Außenseite, auf hohem Sockel in der Arkadur rechts neben dem großen Fenster über dem Südportal. In der linken Hand hält er ein Rundgefäß, dessen Deckel ein Kreuz ziert, mit der vertikal hochgenommenen rechten Hand deutet er nach dem Stern, während er sich zu seinem jungen Glaubensgenossen umsieht. Die Figur Kaspars ist, wie gesagt, nie vollendet worden; ihr Platz wäre am nordwestlichen Vierungspfeiler gegen das Hauptschiff zu suchen, wo ebenfalls noch die Konsole sichtbar ist. Das Hauptmotiv befindet sich am alten Platz. Die »Regina coeli« steht und hält mit der linken Hand den sitzenden Knaben, der einen Kronenreif auf dem Haupt trägt, während ihre rechte Hand auf dem Gürtel leicht aufliegt. Der kleine Jesus hat seine Händchen auf die Brust und linke Schulter der Madonna gelegt. Ist es nötig, jetzt noch anzugeben, woher die Komposition stammt? Wir haben einen vornehmen Vertreter des französischen Schauspiel-Typus vor uns. Aber damit ist noch nicht alles gesagt. Hier ist zum erstenmal in der Kunst, in der Geschichte unseres Themas, die Umsetzung einer Gruppe in Freifiguren erfolgt[1]). Gelegentlich der Besprechung von Amiens wiesen wir auf die mehr malerische Tendenz der französischen Monumental-Plastik hin. Unsere Gruppe ist ohne Zweifel in der gleichen Zeit wie der Wimpfener Hochchor selbst, zwischen 1269—1274, entstanden, sagen wir, um eine runde Zahl zu nennen, um 1270.

Abb. 193. Flügel-Bild vom Claren-Altar im Dom zu Köln, um 1400.
(Nach einer Originalaufnahme von Th. Creifelds in Köln.)

Auf Wimpfen folgen die Pfeilerstatuen im Würzburger Dom (Abb. 197—199). Man spürt auch hier, daß die französische Plastik ein entscheidendes Wort mitgeredet hat. Es ist zu bemerken, daß die Fünfergruppe nicht mehr an ihrem ursprünglichen Platz steht. Wo sie gewesen, ist nicht mehr auszumachen; vielleicht stammt sie von einem Portal. Der Farbenauftrag der Figuren ist nicht alt. König Kaspar ist nachträglich schwarz bemalt worden. Die Gesichts- und Haarbehandlung sprechen gegen die Annahme, daß wir es mit dem »Mohrenkönig« zu tun

1) A. Feigel a. a. O., pag. 58.

haben. Auch die Lilie in der rechten Hand der Madonna ist modern. Wie ist die Komposition nun behandelt? Rechts auf hoher, unkannelierter Säule sehen wir die »Regina coeli«. Die stehende Madonna ist von vorn gesehen, auf ihrem linken Arm sitzt der Christusknabe, in der linken Hand trägt er den Apfel als Symbol der Welt, die er durch seinen Kreuzestod erlösen soll, die Rechte umspannt die Agraffe auf der Tunika der Madonna. Unter einem Baldachin kniet auf einer fragmentarisch erhaltenen Konsole, die eine betende Engelfigur und ein Engel mit Spruchband zieren, König Balthasar. Die Krone ruht in herkömmlicher Weise auf dem rechten Knie, sie wird aber — und das ist beachtenswert — nicht mehr von der linken Hand gehalten, sondern diese stützt die hochgenommene Rechte. Er bringt wie in den Elfenbeinaltärchen ein Goldstück

Abb. 194. Abb. 195. Abb. 196.

Statuen-Gruppe aus der Stifts-Kirche zu Wimpfen im Tal, um 1270.

(Nach Ad. Zeller.)

dem Christusknaben dar. Im weiten Abstand von dieser Dreiergruppe steht auf einer einfach gehaltenen Konsole König Melchior; der Körper ist völlig en face gesehen, nur der Kopf ist in das Profil eingestellt. Er sieht zu dem jungen Glaubensgenossen hinüber, ohne aber nach dem Stern zu deuten, und trägt in beiden, fein behandelten Händen ein Kästchen. Der Kopf von König Kaspar ist nach rechts gewandt, das Auge blickt nach oben. In der rechten, verhüllten Hand trägt er einen Deckelportal, die Linke greift in die Chlamys. Wann ist die Komposition entstanden? Für die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts hat man sich aus allgemeinen Gründen zu entscheiden. Läßt sich aber eine genauere Datierung nicht ermitteln? Der Gewandstil, namentlich bei der Madonna, ist verständnisvoll und reif. Neben den gotisch geschwungenen Falten sieht das Auge beschattete Buchten mit breitem Rücken. Die Füße der Madonna sind nicht mehr durch die lang herabfallende Tunika verhüllt, sondern leicht vorgesetzt, um die Struktur des Körpers mit zu erklären. Das linke Bein ist Stand-, das rechte Spielbein. Maria trägt

nicht mehr das rein mittelalterliche Gewand, sondern eine Tunika mit engen, knopfbesetzten Ärmeln. Die Köpfe der beiden ältesten Adoranten sind ausdrucksvoll gegeben. Die Behandlung der Hände setzt die Naturbeobachtung voraus. Wie die Sehnen über

Abb. 197. Abb. 198. Abb. 199.

Pfeiler-Gruppe im Mittel-Schiff des Domes zu Würzburg, um 1340.
(Nach einer Originalaufnahme von K. Gundermann in Würzburg.)

die Hand dahinlaufen und die Gelenke schon leicht betont werden! Die Geschenke haben eine vollere, breitere Form erhalten; man vergleiche einmal den Deckelpokal bei König Kaspar mit dem gleichen Gegenstand in unseren Elfenbeinreliefs. Endlich ist auch schon beachtenswert, daß der Bildhauer von dem Gestus des Deutens auf den Stern

Abb. 200.

Abb. 201.

Abb. 202.

Abb. 203.

Frei-Gruppe aus dem Chor der Jakobs-Kirche in Nürnberg, um 1360.

(Nach einer Originalaufnahme von F. Schmidt in Nürnberg.)

absieht. Alles in allem genommen sind das Momente, die für eine Entstehung vor der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts sprechen. Man wird gegen eine Datierung um 1340 nichts einzuwenden haben.

Etwa zwanzig Jahre später mag die Freigruppe im Chor der Jakobskirche zu Nürnberg (Abb. 200—203) mit der Figur der sitzenden Madonna und des darum stehenden Christusknaben und dem Gestus bei König Melchior, etwa dreißig Jahre später die Pfeilergruppe in der Lorenzkirche zu Nürnberg (Abb. 204—205) gemeißelt sein. Es ist gut, sich bei ihrer Analyse an die Würzburger Komposition zu erinnern. Wiederum ist die »Regina coeli« stehend in ganzer Figur mit dem kleinen Jesus auf dem linken Arm genommen. Aber wieviel stärker spricht sich die Absicht auf Leben, Bewegung und Natürlichkeit aus! Die Madonna in stark ausgeschwungener Haltung mit zurückgenommener Brust und vorgesetzter rechter Schulter, trägt in schwindelnder Höhe zaghaft mit fein behandelter linker Hand den kleinen Knaben. Er greift nicht mehr nach der mütterlichen Brust, sondern das linke Händchen spielt mit dem rechten Füßchen, während die rechte Hand auf dem Knie aufliegt. Darüber freut sich das Kind, und die liebliche Mutter lächelt dazu. Man sieht deutlich, wie wenig noch diese Hauptgruppe[1]) an die »Mauerplastik« erinnert. Während die Madonna, wie man sich auszudrücken pflegt, dem Kind seitlich auszuweichen scheint, rückt dieses aus der Vertikalebene um ein ganzes Stück heraus. Die den Apfel tragende rechte Hand durchbricht wiederum die senkrechte Blocklinie; die Hand trägt keine nach oben sich entwickelnde Lilie und ist auch nicht im Handgelenk schroff nach unten gebogen, sondern sie entwickelt sich schräg heraus, dazu greifen der Zeige- und Mittelfinger in das Gefält. Zwischen Daumen und Zeigefinger liegt der Apfel. Woher stammt das Motiv? Der Apfel gilt als Symbol der Welt, die erlöst sein soll. Bei Christus hat er einen Sinn, bei der Madonna nur rein äußerlich, wenn man sich daran erinnert, daß sie der Antitypus zur Eva ist. Zur Rechten der Madonna kniet der barhäuptige, greise Balthasar auf einem Pfeilerkonsol. Die linke Hand oder das Knie tragen nun nicht mehr die Krone, sondern diese ist gar

Abb. 204. Frei-Gruppe aus dem Mittel-Schiff der Lorenz-Kirche in Nürnberg, um 1370.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Schmidt in Nürnberg.)

1) Die Statue ist leider nicht ganz richtig aufgenommen. Man lese H. Wölfflin: »Wie man Skulpturen aufnehmen soll«, in ZBK 1896, Jhrg. VII, pag. 225 und 1897, Jhrg. VIII, pag. 294.

nicht mehr dargestellt. Der König sieht nicht zur Madonna, sondern der Blick geht hinaus ins Leere. Bei König Melchior ist der gotische Deutegestus wieder aufgenommen; er sieht zu seinem jungen Glaubensgenossen mit dem Schwert, der auf die Gebärde aber nicht antwortet, sondern den Beschauer anlächelt. Die Analyse der Nürnberger Gruppe ergibt folgende Charakterisierung. Sie ist das Werk eines fränkischen, künstlerisch begabten Bildhauers, der mitten in der deutschen Entwickelung der gotischen Kunst lebt, in formalem und ikonographischem Zusammenhang mit den Werken der französischen Plastik,

Abb. 205.
Frei-Gruppe aus dem Mittel-Schiff der Lorenz-Kirche in Nürnberg, um 1370.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Schmidt in Nürnberg.)

Abb. 206. Fresko in der Schloß-Kapelle der ehemaligen König-Pfalz zu Forchheim, um 1390.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Schmidt in Nürnberg.)

namentlich der Elfenbeinbildnerei steht, aber durch die Reife im Gewandstil, die realistischen Absichten und das Aufgeben einiger programmatischer Züge unsere Statuen um 1270 geschaffen haben mag.

Die Betrachtung der fränkischen, vorzugsweise aus Werken der Plastik sich zusammensetzenden Gruppe ergibt, daß auch sie, abgesehen von der in einem Motiv abweichenden, sehr beachtenswerten Würzburger Domgruppe, dem Schauspiel-Typus huldigt. Seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts geht die Blickrichtung des Königs Melchior nicht mehr zu seinem Nebenmann, dieser wiederum sieht entweder den Beschauer an, blickt ins Leere oder wendet das Auge nach oben. Seit etwa 1370 ruht die Krone des greisen Adoranten entweder auf dem Boden, oder sie ist gar nicht mehr gegeben. Gegen Ende des Jahrhunderts setzen, wie zu erwarten ist, und die beigegebenen Abbildungen (Abb. 206) dartun, eine Reihe von genrehaften Zügen ein.

Die Schwäbische Gruppe.

1. Tympanonrelief im Südportal des Münsters zu Rottweil[1]), um 1340.
2. Tympanonrelief im Nordportal des Ostchors am Dom zu Augsburg[2]) aus dem Jahr 1343.
3. Tympanonrelief im Nordportal der Kreuzkirche zu Gmünd, vor 1350.
4. Tympanonrelief im Südostportal der Frauenkirche zu Eßlingen, nach 1350.
5. Tympanonrelief im Südportal des Domes zu Augsburg, um 1360.
6. Fresko aus der Kirche von Peterzell in der Altertumssammlung zu Villingen, um 1380[3]).
7. Wandgemälde in der Schloßkirche zu Neuenbürg[4]), um 1390.
8. Nischengruppe am Chor der Kreuzkirche zu Gmünd[5]), um 1400.

1) Ed. Paulus: »Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg. Schwarzwaldkreis«. Stuttgart 1897, pag. 304.

2) B. Riehl: »Augsburg«. Leipzig 1903, pag. 14, Abb. 12.

3) Größe 1,82 × 1,04. — Das Fresko ist im flächenhaften Stil der Glasmalerei gehalten

4) Ed. Paulus pag. 175.

5) Ed. Paulus a. a. O., Stuttgart 1893, Taf. 41. Auch die Form des die Nische überspannenden Kleeblattbogens spricht für diese Zeit.

Abb. 207. Tympanon-Relief an dem Nord-Portal des Ost-Chores im Dom zu Augsburg, 1343.
(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Höfle in Augsburg.)

Mit einer chronologisch gesicherten Komposition darf die Analyse der schwäbischen Gruppe beginnen, mit dem Nordportal des Ostchors im Dom zu Augsburg (Abb. 207) von 1343. Die Anbetung Christi ist mit seiner »Geburt« und der »Verkündigung Mariä« in dem unteren Streifen des dreiteiligen Tympanons zusammengeordnet, und die Figuren sind dem größeren Raum entsprechend in weite Zwischenräume gebracht. Man sieht rechts die Sitzfigur der Madonna auf einem gotischen, mit Kissen belegten Thron; sie hält mit beiden Händen den ruhig mit dem linken Füßchen auf dem Schoß stehenden Christus; das rechte Füßchen ist auf das Kissen aufgesetzt, während die rechte Hand die Goldscheibe berührt. König Melchior deutet auf den links oberhalb des Christus-

Abb. 208. Tympanon vom Süd-Portal des Münsters in Rottweil, um 1340.
(Nach einer Originalaufnahme von Ph. Hebsacker in Rottweil.)

kopfes gegebenen, sechsstrahligen Stern, sieht aber nicht zu seinem Nebenmann hinüber, sondern an ihm vorbei, aus der Bildfläche heraus. Der junge, mit der Kleeblattkrone ausgezeichnete König, trägt wie sein Nebenmann in der linken Hand einen kleinen Deckelpokal, die abgebrochene Rechte scheint auf der Brust geruht zu haben. Der en face gegebene Kopf wendet den Blick nach vorn. Fragt man, wer ist der Meister dieses Reliefs, so hat man die Antwort, wenn man das Tympanon im Südportal des Münsters zu Rottweil zum Vergleich heranzieht. P. Hartmann schreibt es, wie ich jetzt schon sagen darf, einem nach der Statuengruppe an der Westfassade des Rottweiler Münsters benannten, älteren »Apostelmeister« zu. Aus dieser Werkstatt stammt auch das Augsburger Tympanon. Wenn man Motiv mit Motiv konfrontiert, muß man zu diesem Ergebnis kommen. In Rottweil (Abb. 208) füllt nun die Anbetung zusammen mit der »Verkündigung Mariä« das durch einen Horizontalstreifen geteilte Bogenfeld. Auf der linken Seite erscheint die Sitzfigur der jugendlichen »Regina coeli« in Tunika mit engen, knopfbesetzten Ärmeln, Chlamys, Kopfschleier und Krone auf dem Haupt. Mit weit ausgestreckten

Abb. 209. Fresko von der Kirche zu Peterzell, jetzt im Rathaus zu Villingen, um 1380.
(Nach eigener Aufnahme.)

Händen hält sie den gleichsam vom mütterlichen Schoß wegeilenden Christusknaben, der sein lächelndes Gesicht dem Beschauer zuwendet und mit der linken Hand den mit beiden Händen getragenen Stengelpokal Balthasars berührt. Die Krone ruht auf dem linken Knie. Rechts von ihm steht die Frontalfigur von König Melchior, der mit der rechten Hand nach dem in der Verkündigungsszene oberhalb der Sonne dargestellten Stern deutet; er wendet den Kopf nach dem jugendlichen König hin. In der durch die Chlamys verhüllten Hand hält er eine Büchse. König Kaspar im modernen Leibrock mit engen, knopfbesetzten Ärmeln, Weste, Leibriemen mit Geldtäschchen und Chlamys, die durch ein Band vorn auf der Brust zusammengehalten ist, in das die rechte Hand greift, hält in der verhüllten Hand die Büchse. Neben ihm der miniaturhaft gegebene Roßknecht mit den Pferden.

Noch vor 1350 ist das Tympanonrelief in der Kreuzkirche zu Gmünd gemeißelt, das den Abstand zwischen der auf hohem Thron sitzenden Madonna und der Kniefigur des greisen Königs erweitert. Dieser hebt mit der rechten Hand den Deckel vom Stengelpokal ab; König Melchior trägt in der Rechten den Handschuh. Kaspar ist nicht frontal, sondern mehr im Heranschreiten gegeben.

Bestehen unleugbar ikonographische und stilistische Zusammenhänge zwischen Gmünd und Rottweil-Augsburg, so lassen sich auch solche mit Eßlingen nachweisen[1]). Im Südostportal der Frauenkirche hat der untere Streifen des dreiteiligen Tympanons die Geburt und Anbetung Christi geben sollen. Im Sinn einer Vereinfachung ist nur einmal die Madonna dargestellt, als Liegefigur mit dem Kind auf dem Schoß in der linken Seite des Bildfeldes. Zu Füßen der Lagerstätte sitzt Joseph, die linke Hand zum Gruß an der Mütze, die rechte auf den Stock gestützt. Die Sitzfigur leitet zur Königsgruppe über. Der greise, kniende König hält mit beiden Händen den Stengelpokal. König

Abb. 210. Tympanon des Südwest-Portales des Münsters in Ulm, um 1360.
(Nach R. Pfleiderer.)

Kaspar ist frontal gegeben; in der rechten Hand hält er die Büchse, die linke ruht in der Chlamys.

Ist bis jetzt unser Anbetungsbild in rein plastischem Stil behandelt, so entfaltet sich wie mit einem Schlag der malerische Stil in dem Tympanonrelief des Südportals des Augsburger Domes. Worauf diese Wandlung zurückzuführen ist, wird P. Hartmann ausführlichst dartun. Auch unsere Anbetungskomposition weist neue Züge auf. Ganz links in den mittleren Streifen ist die Szene verlegt. Die Madonna sitzt rechts auf hohem Thron und hält mit beiden (?) Händen den nackten Christusknaben, zu dessen Füßen der barhäuptige Balthasar kniet. Sein Geschenk, eine Deckelbüchse, steht vor dem linken Fuß neben der Krone; ganz rechts sitzt Joseph mit der Judenmütze auf dem Haupt.

1) P. Hartmann-Straßburg wird binnen kurzem in seiner Habilitationsarbeit über die »Gmünder« und »Eßlinger Schule« ausführlich berichten.

König Balthasar ist im Begriff, das Füßchen des angebeteten Knaben zu küssen, während der jüngere Glaubensgenosse hinter ihm steht und das linke Händchen des kleinen Jesus an die Lippen führt. Das sind toskanisch - sienesische Motive, wie wir gesehen haben. Der junge König steht nicht, sondern halbkniend ist er in die Hohlkehle eingezwängt; in der rechten Hand hält er sein Geschenk, die linke ruht am Gürtel. Dicht über dem Haupt der Madonna schwebt der »orientalische« Sternengel.

Abb. 211. Tympanon des West-Portales vom Münster zu Thann im Elsaß, um 1355.
(Nach einer Originalaufnahme von Ed. Fisch in Sennheim.)

Über Villingen (Abb. 209), Neuenburg und Gmünd ist nichts Bemerkenswertes zu sagen. Man muß nur darauf achten, daß im Augsburger Südportal der Fuß- und Handkuß bereits gegeben sind.

Es ist in diesem Zusammenhang noch das Tympanon des Südwestportales des Münsters in Ulm (Abb. 210) zu behandeln, das eine Sonderstellung einnimmt. Ein ikonographisch seltsames Relief, dazu fast malerischer im Stil als die zeitgenössische Malerei! Es hält schwer, die inhaltliche Analyse zu Ende zu führen. Man wird sie nie begreifen, wenn man nicht auf das Gedicht unseres schweizerischen Dichters

Abb. 212. Retabel in der Dreikönig-Kapelle von S. Eustorgio zu Mailand, 1347. Schule des Pisaners Giovanni di Balduccio.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

Walther von Rheinau zurückgreift, das wir ausführlich wiedergegeben haben[1]. Sehen wir uns einmal die Komposition an. Während im Scheitel des Bogens die Mariengeschichte in redseliger Breitspurigkeit erzählt wird, folgt im untersten Querstreifen die »Geburt Christi« und die Dreiköniglegende. Im mittleren, quadratischen Feld ist zu beginnen. Oben in der Architektur mit zwei rundbogigen Fenstern erscheint die wundersame Geschichte, die dem jüngsten König bei der Geburt seines Kindes passiert sein soll. Es kann gleich auf seinen Füßen stehen, noch mehr, es weissagt, daß Christus geboren werde und »über dry und drissig jahr den tod am criutze erleide«. Daneben folgt die Vogelstrauß-Szene: ein Strauß soll dem ältesten König zwei Eier ausgebrütet haben, aus dem ein Lamm und ein Löwe hervorgegangen seien. Ganz links sieht man das bekannte syrische Motiv: die Drei Könige im Anblick jenes

Abb. 213. Ton-Relief des Meisters der Pellegrini-Kapelle.
(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Bruckmann in München.)

Sternes, in dem der Christusknabe mit seinem Kreuz erscheint. Nun vertrauen unsere Könige dem Stern und ziehen nach Jerusalem. Durch enge Felslandschaft bewegt sich der Troß hinab. Die Könige sind von verschiedenen Richtungen gekommen, der König rechts oben in der Ecke winkt der auf der Burgterrasse stehenden Königin den Abschiedsgruß zu, während Wächter von den Zinnen ihre Signale blasen. Man sieht Herodes zu Pferd die fremden Monarchen am Eingang von Jerusalem begrüßen; ein Wächter auf der Zinne stößt gerade ins Horn, und neugierig drängen sich die Bewohner heran. Es reiten die Könige nach Bethlehem. In trautem Heim — Pfanne und Henkelgefäße dürfen an der Wand nicht fehlen — findet die Huldigung statt. Joseph sieht, breitspurig dastehend, ihr zu. König Kaspar küßt als letzter das Füßchen des kleinen Jesus; dann geht es eilend bergan, der Heimat zu.

1) Bd. I, pag. 44.

Um die Frage zu beantworten, wann unsere Komposition entstanden ist, müssen wir den Blick nach Westen richten, nach dem Tympanon des Hauptportals des Münsters zu Thann[1]) im Elsaß (Abb. 211). Hier im Westportal ist die Quelle für Ulm zu suchen. Das wird auch an besonderer Stelle gezeigt werden. Man hat jedenfalls die Mariengeschichte oben mit einzuschließen. Aber damit ist der Kreis noch nicht zu Ende gezogen. Wir kennen erst zwei Punkte, Ulm und Thann. Wo ist die Vorlage für die malerisch gehaltene Elsässer Komposition zu suchen? In Italien hat ein Schüler des Pisaners Giovanni di Balduccio[2]) unsere heilige Geschichte in einem Retabel der Kirche S. Eustorgio zu Mailand (Abb. 212) erzählt. Wir wissen das Jahr. An der Basis ist zu lesen: »Tabula . scole . beator . tr . regu . magor . facta . ī . onor . dn̄i . n̄ri . ȳo . x̄pi . pie . virgis̄ . marie . īpr . scōr . regū . MCCCXLVII«. Also 1347 hat die Bruderschaft der Heiligen Drei Könige diese »Tafel« zu Ehren Christi, Mariä und der Könige

Abb. 214. Tympanon im West-Portal der Ritter-Kapelle zu Hassfurt, um 1370.
(Nach einer Originalaufnahme von B. Haaf in Bamberg.)

anfertigen lassen. Der malerische Stil des Reliefs und die inhaltliche Behandlung sprechen laut. Die italienische Linie wird, wir wollen es noch sagen, durch das Tonrelief des Meisters der Pellegrinikapelle[3]) fortgeführt (Abb. 213). Man wird unsere Komposition nicht betrachten, ohne noch einmal einen Blick auf die Kanzelreliefs Niccolò und Giovanni Pisanos zu werfen. Und nun können wir die Datierungsfrage von Thann und Ulm zu lösen versuchen. Man kann mit Ulm beginnen, obwohl es das jüngere ist. Der Chronist Fabri berichtet, die Ulmer hätten die sämtlichen Tore der alten Pfarrkirche vor der Stadt samt ihren Bildwerken beim Bau der neuen Kirche, des 1377 begonnenen

1) Ad. Woltmann: »Geschichte der Deutschen Kunst im Elsaß«. Leipzig 1876, pag. 190; F. X. Kraus: »Kunst und Altertum im Ober-Elsaß«. Straßburg i. E. 1884, pag. 251; E. Polaczek: »Denkmäler der Baukunst im Elsaß«. Straßburg i. E. 1906, pag. 61.

2) WGK Bd. II, pag. 386.

3) W. Bode: »Die Italienische Plastik«, a. a. O., pag. 52.

Münsters, wieder benutzt[1]). An der Notiz ist nicht der geringste Anstoß zu nehmen. Im Nordwestportal hat sich sogar die Jahreszahl 1356 erhalten und diese wird als terminus a quo für unser Südwestportal in Betracht kommen[2]). Thann ist um weniges älter[3]). Beide Meister gehören derselben Bauhütte an, die im Elsaß geblüht und die die italienischen Vorbilder zuerst aufgenommen hat. Die wichtige Frage, welche Stadt hier als Brücke zwischen Italien und Deutschland gelten muß, bedarf an dieser Stelle

Abb. 215. Giebel über dem Priester-Tor der Martins-Kirche zu Braunschweig, um 1350.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Stoedtner in Berlin 13100.)

1) R. Pfleiderer: »Sonntagsbeilage des Ulmer Tagblatts Nr. 47«. 21. November 1903, Sp. 1; R. Pfleiderer: »Das Münster zu Ulm a. D.« Stuttgart 1905, Taf. II.

2) Die Datierung hat zunächst etwas Verblüffendes. Das geben wir zu, aber ohne die italienische Vorlage wäre auch in diesem Teil Deutschlands eine so weit vorgeschrittene Komposition unmöglich gewesen. Selbst der größte Skeptiker wird sich für das Datum vor 1391 bis 1392, da Ulrich von Ensingen die Bauleitung des Münsters übernahm, entscheiden müssen.

3) Im Thanner Relief sieht man rechts unterhalb der Halbfigur des Bildhauers oder des Stifters, der in den Weihnachtschoral mit einstimmt, den Widder, der von seinem linken Hinterbein ergiebigen Gebrauch macht. Dieser Zug findet sich im Gegensinn in dem Versuchrelief Filippos Brunelleschi von 1402 mit dem »Opfer Abrahams«. Doch damit ist für die Datierung nichts gewonnen, da der Widder altbyzantinischer Provenienz ist.

keiner Beantwortung. P. Hartmann in Straßburg wird die nötigen Erklärungen geben. Für mich genügt es, den Zusammenhang zwischen Thann und Ulm einerseits, und Thann und Italien andererseits zum erstenmal nachgewiesen zu haben. Aus der ganzen zeitgenössischen, deutschen Plastik ist mir nur noch ein Relief bekannt geworden, das die gleichen Eigenarten aufweist, das Tympanon am Westportal der Ritterkapelle[1]) zu Hassfurt bei Bamberg (Abb. 214), um 1370, in dem der italienische Stil schon weniger anklingt und das Ganze in ein mehr deutsches Gewand gekleidet ist. Der toskanisch-sienesische Fußkuß ist bereits aufgegeben.

Abb. 216. Reliquiar aus der Pfarr-Kirche zu Marsal in Lothringen, um 1350.
(Nach S. Hausmann.)

Die Österreichisch-Ungarische Gruppe.

1. Turmrelief in der Kirche zu Obermauern[2]).
2. Antependium aus dem Domschatz zu Salzburg[3]).
3. Ciborium im Chorherrnstift zu Klosterneuburg[4]).

1) DHDK Bd. I, pag. 134.

2) G. Tinkhauser: »Die alten Baudenkmale des Iselthales in Tirol«, in KKCC 1857, Bd. II, pag. 177, Fig. 2; K. Atz: »Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg«. Bozen 1885, pag. 185, Fig. 215.

3) G. Heider: »Antependium aus dem Domschatze in Salzburg«, in KKCC 1862, Bd. VII, pag. 31, Taf. II.

4) K. Weiß: »Der Schatz des regulirten Chorherrnstiftes zu Klosterneuburg in Niederösterreich«, in KKCC 1861, Bd. VI, pag. 296, Taf. VII.

Abb. 217. Psalterium in der Schloß-Bibliothek zu Chantilly 1695, um 1250.
(Nach eigener Aufnahme.)

4. Hausaltar der Margareta, Tochter des Königs Bela IV.[1]) Derzeitiger Aufenthaltsort unbekannt.

5. Tragaltar aus dem Stift Admont in Steiermark, 1375 von Bischof Albert von Leitomischl angefertigt[2]).

6. Wandgemälde aus der Kirche Velemér in Ungarn, 1378[3]).

7. Fresko in der Apsis der Pfarrkirche zu Mödling[4]).

8. Fresko in der Pfarrkirche zu Slavětín, um 1400[5]).

Zur Probe, wie reichhaltig die ikonographischen und künstlerischen Anregungen aus Frankreich strömen, möge die zuletzt zu behandelnde österreichisch-ungarische Gruppe dienen. Von sicheren Resultaten ist hier nicht zu sprechen. Aus begreiflichen Gründen haben wir nur wenige Kompositionen ermitteln können, die immerhin in einem Punkt interessant sind. Man sieht, wie das Bild neben der sicher nachweisbaren Vorlage des französischen Schauspiel-Typus mit Motiven aus älterer Zeit noch arbeitet. In dem Relief von Obermauern, dem wohl der Vortritt gebührt, sitzt noch der Christusknabe auf dem mütterlichen Schoß, und die Könige Melchior und Kaspar sind noch nicht als Frontalfiguren gegeben; aber wegen der Rosse und der Hintergrundsbehandlung kann man nicht zweifeln, daß das Stück in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahr-

Abb. 218. Miniatur aus ms. lat. 17326 in der National-Bibliothek zu Paris, um 1275.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris.)

1) F. Romer: »Der Hausaltar der seligen Margaretha, Tochter Königs Bela des IV.«, in KKCC 1867, Bd. XII, pag. 137, Taf. V.

2) K. Lind: »Die österreichische kunsthistorische Abtheilung der Wiener-Weltausstellung«, in KKCC 1873, Jhrg. XVIII, pag. 163, Taf. II.

3) F. Romer: »Kirchliche Wandgemälde des XIII. und XIV. Jahrhunderts in der Eisenburger Gespanschaft«, in KKCC 1874, Jhrg. XIX, pag. 203, 206 und 207, Taf. III.

4) Th. v. Frimmel: »Notizen über Werke von österreichischen Künstlern«, in KKCC 1896, Jhrg. XXII, pag. 101, Fig. 17.

5) K. B. Mádl: »Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale im Politischen Bezirke Kolin«. Prag 1898, pag. 81, Taf. II. — Es scheint mir nicht möglich zu sein, die hier gegebene Datierung von 1365 anzunehmen; die landschaftliche Behandlung und die Architektur sprechen dagegen. Vielleicht hat man bei der modernen Übertragung der Inschrift die »9« für eine »6« angesehen.

hunderts entstanden ist. Das Antependium in Salzburg, um 1350, verteilt unseren Gegenstand mit den Rossen auf drei Vierpässe; die Figur Josephs kommt hinzu, der Knabe steht aber nicht auf dem mütterlichen Schoß, sondern auf einem breiten, nied-

Abb. 219—221. Psalterium Liturgicum in der Schloß-Bibliothek zu Chantilly 1453, um 1300.
(Nach eigener Aufnahme.)

rigen, mit Rundbogen geschmückten Thron. Wie ein Armband trägt der älteste Adorant in herkömmlicher Weise die Krone am Arm; den gleichen Zug bringt auch das Ciborium in Klosterneuburg. Hier spielt das Kind bereits mit dem Gold. Nach 1350

fällt das verschollene Hausaltärchen der »Margarete«, das die fünf Figuren auf zwei Felder verteilt; hier liegt die Krone von König Balthasar bereits auf dem Boden. Der datierte Admonter Tragaltar schließt einen Kompromiß zwischen Altem und Neuem. Die Madonna, das Kind und die Rosse mit dem Diener sind modern, die Königgruppe entbehrt aber des barhäuptigen, greisen Königs und des Gestus bei Melchior. In Velemér ist die Datierung durch die interessante Subtraktion auf dem Fresko gesichert. Hier reiten die Könige bis dicht an den Thron heran. »Caspar« ist abgesessen, er kniet mit der Krone in der linken Hand. Ein greiser Diener hält seinen Kronenhut, während ein Äffchen auf dem königlichen Pferd sitzt und die Zügel ergriffen hat. Das Apsisgemälde in Mödling schließt die Reihe. Seltsamerweise trägt der Goldkönig noch die Krone auf dem Haupt, während das auf dem mütterlichen Schoß sitzende Christuskind das Kinn der lieblichen Madonna erfaßt.

Abb. 222. Email-Tafel aus der Abtei S. Denis im Louvre 144, 1339.
(Nach J. Labarte.)

Man kann hingehen, wohin man will, in die entlegensten Ortschaften, in die kleinsten Dorfkirchen, überall begegnet man unserm französischen Schauspiel-Typus. Es versteht sich daher von selbst, daß es gar nicht in der Absicht des Buches liegen kann und darf, weitere Denkmäler aufzuzählen. Wozu? Die Zahl der erhaltenen Monumente wächst mit einem Mal ins Ungeheuerliche. Ein Mehr würde also nur einer unnötigen Belastung gleichkommen. Worauf es ankommt, ist gesagt worden. Man darf aber nicht vergessen, daß die Frage der Datierung mit Hilfe der angegebenen Kriterien

Abb. 223. Miniatur aus dem Avignonesischen Gebetbuch in der Stadt-Bibliothek zu Avignon 121, um 1380.

(Nach einer Originalaufnahme von P. Miesienski in Avignon.)

nie ohne die sinngemäße Verwertung der lokalen Tradition endgültig zu entscheiden ist. Was weiter von der Kunststraße abliegt, ist im allgemeinen später anzusetzen.

Wir wollen es trotzdem nicht unterlassen, wenigstens einige Darstellungen noch zu nennen, die von Bedeutung sind: Die Tabernakelfiguren am Giebel der Westfassade des Münsters zu Basel, vor 1350[1]); das Tympanon des Domes zu Wetzlar, vor 1350; die Freigruppe im Giebel des Priestertores der Martinkirche

1) J. Hasler: »Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten in Basel«. Basel 1842, Taf. I.

Abb. 224. Avignonesischer Ordo Missalis in der Stadt-Bibliothek zu Avignon 138, um 1390.
(Nach einer Originalaufnahme von P. Miesienski in Avignon.)

Abb. 225. Predella-Bild vom Hoch-Altar Duccios di Buoninsegna in der Opera del Duomo zu Siena, 1308.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

zu Braunschweig (Abb. 215), um 1350[1]); das etwa gleichzeitige Fresko im Kreuzgang des Domes zu Schleswig[2]); das Reliquiar aus der Pfarrkirche zu Marsal (Abb. 216); die Freigruppe am Südportal des Domes zu Frankfurt a. M. und endlich die jetzt verschollenen, lebensgroßen Statuen aus Holz an der Ostwand der südlichen Vorhalle der Marienkirche in Lübeck, um 1390[3]).

Abb. 226. Retabel Orcagnas in Or S. Michele zu Florenz, 1359.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

Es ist nötig, noch einmal die Schritte nach Frankreich hinüber zu lenken, um an der Hand der hier beigezogenen Darstellungen den Gang der Entwickelung möglichst scharf zu geben. Man darf nicht vergessen, auf die Stellung des Kindes und die Krone bei König Balthasar zu achten.

Abb. 227. Relief vom Grabmal des Erzbischofs Guidotto de' Tabiati vom Sienesen Goro di Gregorio in der Kathedrale von Messina.
(Nach einer Originalaufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)

1) C. Uhde: »Braunschweig's Bau-Denkmäler«. Braunschweig 1896, Bd. I. 18.

2) A. Hotzen: »Die Mittelalterlichen Wandmalereien im Kreuzgange und im Dom zu Schleswig«, in ZBK 1900, Jhrg. XI, pag. 15; J. Biernatzki: »Uebersicht der Meister«, in R. Haupt: »Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein«. Kiel 1889, Bd. III, pag. 30; H. Lutsch: »Bilderwerk Schlesischer Kunstdenkmäler«. Breslau 1903, Mappe III, Taf. 200.

3) »Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck«. Lübeck 1906. Bd. II, pag. 314. — Es bezieht sich auf diese Gruppe ein 1390 von Herbord van Lynne ausgesetztes Vermächtnis von 190 fl.: »De quibus 7 perpetua luminaria in ecclesia b. Marie coram ymaginibus b. Marie et regum pendendo habentur«; 1768 wird die Gruppe zum letztenmal erwähnt, dann scheint sie noch in demselben Jahr gleichzeitig mit der Nowgorodfahrerkapelle beseitigt worden zu sein.

1. Psalterium in der Schloßbibliothek zu Chantilly 1695 (Abb. 217), um 1250.
2. Ms. lat. 17326 in der Nationalbibliothek zu Paris[1]) (Abb. 218), um 1275.
3. Psalterium Liturgicum in der Schloßbibliothek zu Chantilly[2]) 1453 (Abb. 219—221), um 1300.
4. Emailtafel im Louvre[3]) 144 (Abb. 222) aus dem Jahr 1339.
5. Avignonnesisches Gebetbuch mit Psalmen in der Stadtbibliothek zu Avignon 121 (Abb. 223), um 1380.

Abb. 228. Vittore Pisano, gen. Pisanello im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 95 A.
(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Hanfstaengl in München.)

1) E. Mâle: »L'Art Religieux du XIIIe siècle en France«. Paris 1902, pag. 267, Fig. 89.

2) Vgl. die gleichzeitige Miniatur des Reimser Psalters im Britischen Museum 17868 bei G. Graf Vitzthum: »Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des Hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois«. Leipzig 1907, pag. 66 und 240, Taf. XIV.

3) Die Emailtafel, die mit einer anderen zusammen den Sockel einer Madonnenstatuette zierte, ist von der Gattin Karls des Schönen, Jeanne d'Evreux, der Abtei von S. Denis geschenkt worden. Sie trägt die Inschrift: »Cette Ymage Donna Céans Madame La Royne Jehne D'Evreux, Royne De France Et De Navarre, Compagne Du Roy Charles, Le XXVIII Jour D'Avril MCCCXXXIX«, bei J. Labarte: »Recherches sur la Peinture en Email dans l'Antiquité et au Moyen Age«. Paris MDCCCLVI, pl. H, Nr. 5.

Sprechen die vier ersten Abbildungen für sich, so ist über die letzte Miniatur noch ein Wort zu sagen. Man wird deutlich sehen, daß hier der Stil des »Meister Wilhelm«, der Altkölner Schule, kurzum der der europäischen Malerei um 1400 vorliegt. Man braucht nach den grundlegenden und geistvollen Untersuchungen von M. Dvořák nur noch an Avignon[1]) zu erinnern, wo die positive Kraft der Stilneubildung liegt, wo durch Vermischung florentinisch-sienischer mit nordfranzösischer Kunstweise eben jene

Abb. 229. Bilder-Bibel in der National-Bibliothek zu Paris ms. fr. 167, um 1360.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris.)

Formauffassung entsteht, die sich auch bei dem sogen. Meister Wilhelm, einem Kollektivbegriff, vorfindet. Der Toskanischen Kunst — wir haben schon öfter davon geredet — ist der Fußkuß[2]) eigen. Über Avignon kommt er auch nach dem Norden, wo er bald

1) M. Dvořák: »Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck«, in JKSW 1903, Bd. XXIV, pag. 250.

2) Zu dem Thema des Fußkusses vgl. Niccolò Pisano auf der Kanzel im Dom zu Siena; Giovanni Pisano im Pistoja-Relief und in Pisa; Giotto in der Arena-Kapelle, 1305—1307; Duccio in der Opera del Duomo zu Siena (Abb. 225), 1308; Taddeo Gaddi in der Baroncelli-Kapelle in

allgemein rezipiert wird. Gleichsam als eine Vermittelungsminiatur kann man wohl die Anbetung der Könige im Ordo missalis der Stadtbibliothek zu Avignon 138 (Abb. 224), um 1390 ansehen.

Es ist jetzt an der Zeit, noch zwei französische Bilderbibeln zu erwähnen, die bis zu einem gewissen Grad unabhängig von unserem Schauspiel-Typus sind und die Figuren der Drei Könige noch einmal hintereinander wie in früherer Zeit bringen. König Balthasar erscheint freilich kniend. Ohne Mühe wird aber das Auge sehen, daß es sich um Darstellungen aus der Zeit von 1360—1370 handelt, um Schöpfungen aus der Epoche des »Ersten italianisierenden Stiles«. Ms. fr. 167 ist (Abb. 229), wie man ja weiß, von einzelnen Forschern

Abb. 230. Miniatur aus der Französischen Bilder-Bibel in der National-Bibliothek zu Paris ms. fr. 9561, um 1370.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris.)

S. Croce zu Florenz; Bartolo di Fredi in der Akademie zu Florenz und Barnas in der Kollegiatkirche S. Gimignano, bei W. Rothes: »Die Blütezeit der Sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der Italienischen Kunst«, in StZKA 1904, Heft 25, pag. 20 und 22, Abb. 32 und 33; Retabel Andreas di Cione-Orcagna von 1359 in Or S. Michele zu Florenz (Abb. 226); Grabmal Guidottos de Tabiati in der Kathedrale von Messina (Abb. 227); italienischer »Liber sextus Decretalium« in der Bibliothek des Stiftes S. Peter zu Salzburg a XII 10, bei H. Tietze a. a. O., pag. 39, dazu R. Bruck: »Die Malereien in den Handschriften des Königreiches Sachsen«. Dresden 1906, pag. 291, Abb. 190; ferner Gentile da Fabriano, Vivarini, Pisanello (Abb. 228), Lorenzo Monaco und andere. — Zu den liturgischen Küssen, den »Oscula reverentialia«, welche dem Papst im Hochamt erteilt werden, tritt außerhalb der Liturgie die Sitte des Fußkusses als Ehrenbezeugung gegen den Papst hinzu, dem selbst Könige und Kaiser sich nicht entziehen konnten. So hat schon Justinian I. dem Papst Agapet bei seiner Anwesenheit in Konstantinopel,

Abb. 231. Französisch-Kölnisches Tafelbild aus der Sammlung Weyer in Köln.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Schmitz in Köln.)

dem Atelier des Paul von Limburg zugeschrieben worden. Seit Dvořák ist erwiesen, daß die Brüder von Limburg ihren Bilderzyklus mit geringen Veränderungen in Ms. fr. 166 der Pariser Nationalbibliothek wiederholt haben. Wie die Abbildung 229 dartut, kommt auf dem Blatt für uns Feld 1 mit der Herodesszene, Feld 3 mit der eigentlichen »Anbetung«, Feld 5 mit der Huldigung und Feld 7 mit der Traumszene in Betracht. Ms. fr. 9561 (Abb. 230), ein echt sienesisch-französisches Kind, wird um 1370 anzusetzen sein. Dieses »Hintereinander« der drei Adoranten findet sich noch einmal, um es gleich zu sagen, im Fresko der Kreuzkapelle auf der Burg Karlstein[1]) und in einem französich-kölnischen Tafelbild aus der Sammlung Weyer in Köln (Abb. 231).

536, den Fußkuß geleistet. Der Ordo für die Kaiserkrönung aus dem Jahr 1311 schreibt z. B. vor: »Ilico procedens nuper coronatus osculatur Apostolicas pedes«; vgl. A. Diemand: »Das Ceremoniell der Kaiserkrönung von Otto I. bis Friedrich II.«, in: »Historische Abhandlungen«. München 1894, Heft 4, pag. 28; V. Thalhofer: »Handbuch der Katholischen Liturgik«. Freiburg i. Br. 1887, Bd. I, pag. 647; dazu V. Thalhofer: »Kuß«, in WW Bd. VII, pag. 1266; Bd. IV, pag. 2143; F. Probst: »Die Abendländische Messe vom V. bis zum VIII. Jahrhundert«. München 1896, pag. 235.

1) J. Neuwirth: »Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen«, in: »Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens«. Prag 1896, Bd. I, pag. 75, Taf. XLVII.

Abb. 232.

11. Der Schauspiel-Typus im Quattrocento.

Ohne[1]) Mühe wird das Auge sehen, wie der Schauspiel-Typus mit den integrierenden Bestandteilen der Genuflexio bei König Balthasar und des Gestus des Deutens auf den Stern bei König Melchior noch nach 1400 vorkommt. Seine Kraft ist erst gebrochen, da die Spätgotik ihr Leben beendet hat. Es ist zu sagen, daß er sich am längsten in der Gattung der Malerei erhält, die der Tafelmalerei um ein Tempo zurück ist, in der Miniaturmalerei. Aber im Quattrocento erfahren einige Motive eine charakteristische Änderung. Aus dem meist stehenden, mit der Tunika bekleideten Christusknaben wird der sitzende, dessen Gewand den Oberkörper frei läßt, er wird in völlig realistischem Sinn unbekleidet dargestellt. Auch segnet der kleine Jesus in der Regel nicht mehr, sondern er legt sein Händchen auf das Haupt der Kniefigur — liturgisch gesprochen heißt das, Christus erteilt die sakramentale Absolution[2]) — er spielt in dem Gold des geöffneten Deckelpokals oder Kästchens, oder er legt seine Hände auf die zuerst überreichte Gabe. Der übliche gotische Gestus[3]) bei König Kaspar, die Erwiderungsgebärde, kommt in der Regel in Fortfall; dagegen übernimmt Kaspar in einigen Fällen von König Melchior den Gestus des Deutens auf den Stern[4]). Der Mohrenkönig rückt etwa seit 1470 in die auf den Schauspiel-Typus zurückgreifende Komposition ein. Es erwächst immer stärker die Tendenz, die Örtlichkeit ausführlich zu behandeln. Die Kunst verlegt den Vorgang in einer Landschaft

1) Das Initiale »O« (Abb. 232) stammt aus dem Avignonesischen Gebetbuch in der Stadtbibliothek zu Avignon 138.

2) V. Thalhofer: »Handauflegung«, in WW Bd. V, pag. 1484.

3) Über die hinweisende Gebärde vgl. K. v. Amira: »Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels«, in: »Abhandlungen der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften«. München 1905, Bd. XXIII, Abt. 2, pag. 203.

4) Wir nennen noch einige Beispiele: Schwäbische Freigruppe im Nationalmuseum zu München, um 1460, Saal XI, K. VI, 1157; nach C. Teufel 4683; dann die französische Anbetung im Initiale »D« des cod. lat. 10102 c. c. p. 111 der Hof-Staatsbibliothek in München, um 1450; Tafelbild im Prämonstratenzer Chorherrenstift zu Wilten, um 1500; nach Photograph Fr. Höfle 21 und die etwa gleichzeitige Freigruppe im Frauenhaus zu Straßburg i. E., in S. Hausmann: »Elsässische Kunstdenkmäler«, a. a. O., Taf. 7; Relief des Schwäbischen Hochaltares aus S. Maria Calanca in Graubünden im Historischen Museum zu Basel, 1512, bei M. Schütte: »Der Schwäbische Schnitzaltar«, in StZDK 1907, Heft 91, pag. 244, Taf. 2.

unter eine Hütte oder eine ruinenhafte Architektur. Die Drei Könige treten im Zeitkostüm auf.

Als Vertreter des Schauspiel-Typus im fünfzehnten Jahrhundert sind zu nennen:

Frankreich:

1. Avignonesisches Gebetbuch in der Stadtbibliothek zu Avignon 208 (Abb. 233), um 1400.
2. Avignonesisches Gebetbuch in der Stadtbibliothek zu Avignon 111 (Abb. 234), um 1405.

Das Gebetbuch 208 enthält nun eine höchst bemerkenswerte Miniatur. Sie könnte in Köln gemalt sein und ihr Stil in einem Tafelbild eines deutschen Museums

Abb. 233. Abb. 234.

Miniaturen aus den Avignonesischen Gebet-Büchern in der Stadt-Bibliothek zu Avignon 208 und 111, um 1400 und um 1405.

(Nach einer Originalaufnahme von P. Miesienski in Avignon.)

auftauchen. Man würde dann auf der Etikette lesen: »Schule Meister Wilhelms, um 1420«. Man wird jetzt wiederum sehen, welche Bewandtnis es mit dem sog. altkölnischen Stil hat. Es ist nichts lehrreicher, als diese Miniatur mit den altkölnischen Bildern zu konfrontieren.

Halten wir einen Augenblick inne, ehe wir die Reihe unmittelbar fortführen. Um 1405 ist das avignonesische Gebetbuch 111 entstanden, einige Jahre später, um 1410, in der Werkstätte der Brüder von Limburg das hochbedeutende Gebetbuch des Herzogs von Berry in der Schloßbibliothek[1]) zu Chantilly (Abb. 235 und 236). Man muß auf die bahnbrechende Untersuchung von M. Dvořák von neuem hinweisen, um den

1) M. Dvořák a. a. O., pag. 281; WGK Bd. II, pag. 419.

Abb. 235 und 236. Gebet-Buch des Herzogs von Berry in der Schloß-Bibliothek zu Chantilly aus dem Atelier der Brüder von Limburg, um 1410.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Giraudon in Paris.)

kunstgeschichtlichen Geltungswert dieses Prachtwerkes, das Delisle einmal den »Roi des livres d'Heures« genannt hat, zu begreifen. Schon im äußeren Format ist eine Abweichung vorgenommen: ein Hochbild mit eingestellter Archivolte im oberen Rahmenstück. Links unter einer hochgeführten Strohhütte die Sitzfigur der nimbierten Madonna in Tunika und weitem, schwerem Mantel, der breit auf dem orientalischen Teppich aufliegt. Die Madonna, in gesteigertem Maßstab gegeben, ist im Kreis heiliger Frauen, die den weiblichen Figuren Lukas Mosers verwandt sind. Sie neigt den Kopf leicht nach der Seite und hält mit beiden Händen den auf ihrem Schoß sitzenden, völlig realistisch genommenen Christusknaben. Dieser segnet mit der Rechten, während die Linke

Abb. 237. Französisches Gebet-Buch in der K. K. Hof-Bibliothek zu Wien 1855, aus dem Atelier der Brüder von Limburg, um 1410.
(Nach einer Originalaufnahme von Angerer-Göschl in Wien.)

auf dem Haupt Balthasars ruht. Der Greis kniet vor dem Knaben; mit verhüllter rechter Hand führt er das Füßchen des kleinen Jesus an die Lippen, während die linke Hand auf das Tuch auf dem Erdboden gesetzt ist. Neben ihm kniet Joseph, von vorn gesehen; er hat das Horngeschenk des Königs in Empfang genommen; sein Stock ruht breit auf dem linken Knie. König Melchior vollführt die reine orientalische Prokynese, die Stirne berührt also den Erdboden. Zu seiner Rechten, in halber Genuflexio ist die italienisierende Profilfigur Kaspars, in reichem Kostüm, in beiden Händen einen hohen, schweren Deckelpokal darbringend. Die Hauptfiguren sind in den Raum gut hineinkomponiert. Die eine Diagonale fällt ohne weiteres auf, der eine zweite antwortet, die durch die Fußlinie des bezeichnenderweise ganz rechts an den Bildrand geschobenen Gefolges gekennzeichnet

wird. Hier stehen im vordersten Glied die Figuren der drei Türkendiener, die hohen Kronen ihrer Könige haltend; ganz am linken Flügel erscheint der Diener mit dem Geschenk Melchiors. Wie das Gelände rasch ansteigt und stockweise der Mittelgrund in italienischer Manier felsartig wiedergegeben ist! Die Weihnachtshirten inmitten der weidenden Herde füllen die Mitte, die Weihnachtsbotschaft der Engel vernehmend, welche in die im Sternenglanz erstrahlende Archivolte eingeordnet sind. — Auf einem besonderen Blatt ist die Begegnungsszene der Drei aus verschiedenen Himmelsrichtungen anreitenden Könige vor

Abb. 238. Französisches Gebet-Buch im Britischen Museum zu London 18850, um 1410. (Nach G. F. Warner.)

den Toren Jerusalems gegeben[1]). Im Gefolge Kaspars befindet sich der Mohr. Prägen wir uns die Sternform auf dem zweiten Blatt ein!

Die Miniatur im Gebetbuch des Herzogs von Berry hat als formale und ikonographische Quelle für eine Komposition gedient, die in dem Gebetbuch der Hofbibliothek zu Wien 1855 (Abb. 237) zu sehen ist. Die Verwandtschaft ist groß, so daß man an das gleiche Atelier denken muß. Inmitten eines reichen, naturalistisch behandelten Ornamentbeets sieht man in kleinen Medaillons die Reise der Könige und

1) Die Begegnungsszene ist abgebildet bei P. Durrieu: »La Peinture à l'Exposition des Primitifs Français«. Paris 1904, pag. 31.

Abb. 239. Fresko in dem Kreuz-Gang des Domes zu Brixen, 1414.
(Nach einer Originalaufnahme von B. Kühlen in M.-Gladbach.)

ihre Audienz bei Herodes dargestellt, — rechts unten kniet der Nuntius des Herodes, um den drei Reitern den versiegelten Audienzbrief zu überreichen — in der Mitte in einem Rundformat ist die eigentliche Anbetung. Die Szene ist vereinfacht wiedergegeben und der Figuren-Apparat vermindert. Die Madonna ist aus ihrer interessanten Stellung herausgerückt. Für den Christusknaben, die beiden ältesten Könige, und für Salome ist das Vorbild ohne weiteres nachweisbar, selbst die Armhaltung bei Melchior und die Hand, die den Ärmel ergreift, ist kopiert. Die gleiche Vorlage setzt auch das französische Gebetbuch im Britischen Museum (Abb. 238) 18850 voraus[1]).

Freier verarbeitet ist sie in dem Fresko der vierten Arkade[2]) des Domes zu Brixen (Abb. 239), aus dem Jahre 1414. Übereinstimmend ist die orientalische Skizzierung, der Mohr wiederum im Gefolge, die Proskynese bei König Balthasar, ferner das Motiv

Abb. 240. Avignonesisch-Böhmisches Missale in der K. K. Hof-Bibliothek zu Wien 1844, 1409.

(Nach einer Originalaufnahme von Angerer-Göschl in Wien.)

1) G. F. Warner: »British Museum. Reproductions from Illuminated Manuscripts«. London 1908, Ser. III, pl. 5, Taf. XXXIII.

2) Joh. E. Walchegger: »Der Kreuzgang am Dom zu Brixen«. Brixen 1895, pag. 69, Taf. VI.

des Fußkusses, des Horngeschenks, des Türken, der König Melchior den Kronenhut vom Haupt nimmt, ferner der felsartig, wie eine Insel behandelte Mittelgrund mit der Hirtenszene und dem Weihnachtsengel, die Verlegung des Gefolges dicht an den linken Bildrand und endlich die Form des Sternes, der wie im zweiten Blatt des Gebetbuchs zu Chantilly gegeben ist. Man kann wohl sagen, daß der Brixener Maler das Gebetbuch als Vorlage gehabt, daß er es aber in seiner Weise mit einfacheren Darstellungsmitteln und in primitiverer Technik wiedergegeben hat.

Wir führen nach dieser Untersuchung die begonnene Reihe weiter:

3. Gebetbuch in der Stadtbibliothek zu Carpentras 79 (fol. 64 b). Erstes Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts.
4. Gebetbuch in der Stadtbibliothek zu Carpentras 73 (fol. 58 b), um 1450.
5. Gebetbuch in der Stadtbibliothek zu Carpentras 54, um 1450.
6. Gebetbuch in der Stadtbibliothek zu Aix-en-Provence 22.
7. Liber Precationum der Hofstaatsbibliothek zu München cod. lat. 10094, c. c. p. 101, nach C. Teufel 3130.
8. »Légende de nos seigneurs les Saincts du Paradis« von Jacobus a Voragine, um 1450, in der Hofstaatsbibliothek zu München cod. gall. 3, nach C. Teufel 2824.
9. »Lateinisches Gebetbuch mit französischem Kalender« in der Hofstaatsbibliothek zu München cod. lat. 10095, nach C. Teufel 3405.
10. Cod. lat. 17425, c. c. p. 103 in der Hofstaatsbibliothek zu München, nach C. Teufel 3142.
11. Gobelins in der Kirche Notre Dame zu Beaune[1]), um 1480.

Für Deutschland:

1. Avignonesisch-Böhmisches Missale[2]) im Jahr 1409 für den Erzbischof von Prag Sbinko Hasen von Hasenberg geschrieben (Abb. 240), in der k. k. Hofbibliothek zu Wien 1844 (Initiale »E«, fol. 26 b).
2. Schnitzaltar mit bemalten Flügeln aus der Kölnischen Schule im Nationalmuseum zu München[3]), um 1410.
3. Triptychon in vergoldetem Kupfer in der Privatsammlung von W. Metzler zu Frankfurt a. M.[4]), um 1410.

Abb. 241. Predella aus der Werkstatt des Sippen-Meisters im Wallraf-Richartz Museum zu Köln 60, um 1420.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Scholz in Köln.)

1) A. Darcel: »Trésor des Eglises«, a. a. O., tom. III. 95.

2) G. F. Waagen: »Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien«. Wien 1867, Teil II, pag. 32.

3) H. Graf a. a. O., Bd. VI, pag. 84. 1335, Taf. XVII.

4) F. Luthmer: »Triptychon in vergoldetem Kupfer«, in ZChK 1889, Jhrg. II, pag. 73, Taf. VI.

4. Predella an einem nicht zugehörigen Flügelaltar im nördlichen Seitenchor der Kirche Maria zur Wiese in Soest, um 1410[1]).
5. Tympanonrelief in der Vorhalle der Frauenkirche zu Nürnberg, um 1411[2]).
6. Bemaltes Medaillon aus Papiermaché in der Sammlung A. Schnütgen zu Köln.

Abb. 242. Epitaph des Johannes von Allenblumen im Dom zu Erfurt, 1429.
(Nach O. Buchner.)

Abb. 243. Frei-Gruppe an der Dreikönig-Kapelle in Naumburg, um 1430.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Becker in Naumburg.)

---

1) A. Ludorff: »Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Soest«. Münster i. W. 1905, pag. 134, Taf. 111. 2.

2) S. Pückler-Limpurg a. a. O., pag. 102 und 107. Die alte Angabe, der Chor, d. h. das Chörlein im Sinn der Vorhalle, sei 1411 erbaut, wird aufrecht zu erhalten sein. Das Motiv des nackten, sitzenden Christusknaben, des Handkusses bei König Balthasar und die Art, wie die Geschenke schon fest in der Hand gehalten werden, sprechen für diese Zeit.

7. Predella aus der Werkstatt des Älteren Meisters der h. Sippe[1]) im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln 60, um 1420 (Abb. 241).

Abb. 244. Tafel-Bild Meister Franckes in der Kunsthalle zu Hamburg, 1435.
(Nach J. Nöhring - Fr. Schlie.)

8. Bemaltes Marmorrelief in der Andreaskirche zu Halberstadt, um 1420[2]).
9. Predellarelief an einem Schnitzaltar in der Stadtkirche zu Werben a. d. E.[3]).

Abb. 245.
Graduale aus Ebersberg in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 23044, 1458.

(Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München 3081.)

1) C. Aldenhoven a. a. O., pag. 146 und 147.
2) O. Döring - G. Voß a. a. O., Taf. 64.
3) O. Döring - G. Voß Taf. 60.

10. Bibel Diebolt Laubers aus dem Jahr 1427 im Stadtarchiv zu Köln W. f. 251, fol. 24 b [1]).
11. Epitaph des Johannes von Allenblumen [2]) im Dom zu Erfurt (Abb. 242), 1429.
12. Freigruppe an der Außenwand der 1416 vollendeten Dreikönigkapelle [3]) in Naumburg (Abb. 243), um 1430.
13. Tafelbild von Meister Francke in der Kunsthalle [4]) zu Hamburg (Abb. 244), 1435.
14. »Missale de Festis« aus dem Kloster Ebersberg in der Hofstaatsbibliothek zu München cod. lat. 23045, c. c. p. 7, nach C. Teufel 2923.
15. Kachelrelief im böhmischen Vykhnanic [5]).
16. Initiale »A« im Graduale aus dem Kloster Ebersberg vom Jahr 1458 in der

Abb. 246.
Ober-Deutscher Schrotschnitt im K. K. Kupferstich-Kabinett zu Wien 2207, um 1460.

Abb. 247. Stich aus der Werkstatt Israhels van Meckenem in der K. K. Hof-Bibliothek zu Wien B. VI, um 1480.

(Nach Originalaufnahmen von C. Angerer-Göschl in Wien.)

1) R. Kautzsch: »Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau«, in: »Centralblatt für Bibliothekswesen«. Leipzig 1895, Jhrg. XII, Heft 1, pag. 1; vgl. dazu die übrigen Exemplare im Stadtarchiv zu Köln W. f. 250, fol. 275 b und in den Bibliotheken zu Karlsruhe, Zürich, S. Gallen u. s. f.

2) O. Buchner: »Die Mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler«, in StZDK 1902, Heft 37, pag. 101, Taf. XI.

3) DHDK Bd. I, pag. 222.

4) J. Nöhring-Fr. Schlie: »Der Hamburger Meister vom Jahre 1435«. Lübeck 1897, Taf. IV.

5) Th. v. Frimmel: »Notizen über Werke von österreichischen Künstlern«, in KKCC 1896, Jhrg. XXII, pag. 113, Beil. IV, Fig. 19; B. Matejka: »Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale im Politischen Bezirke Raudnitz«. Prag 1900, pag. 168, Fig. 187.

Hofstaatsbibliothek zu München cod. lat. 23044, c. c. p. 6, nach C. Teufel, 3081 (Abb. 245).

17. Oberdeutscher Schrotschnitt[1]) im k. k. Kupferstichkabinett zu Wien 2207, (Abb. 246), um 1460.
18. Schwäbisches Tafelbild aus der Kirche zu Attenhofen bei Weißenhorn im Gewerbemuseum zu Ulm Saal V, 31, um 1460.
19. Initiale »E« (Blattausschnitt) eines südostdeutschen Missale im Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg 274, um 1460.

Abb. 248. Holz-Relief aus Markdorf in der Lorenz-Kapelle zu Rottweil 71, um 1490.
(Nach einer Originalaufnahme von Ph. Hebsacker in Rottweil.)

20. Fenster des »Meisters von 1461« im Chor der Kirche zu Walburg i. E.[2]).
21. Fenster an der Nordseite des Schiffes der Kirche von Altthann, 1466[3]).
22. Tafelgemälde im Dechanthof zu Laufen, 1467[4]).
23. Graduale aus dem Münchener Klarissinnenkloster in der Hofstaatsbibliothek zu München cod. lat. 23041, c. c. p. 3, nach C. Teufel 3014, um 1470.

1) G. F. Wagen a. a. O., Teil II, pag. 239.

2) R. Bruck: »Die Elsässische Glasmalerei vom Beginn des XII. bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts«. Straßburg i. E. 1902, pag. 114, Taf. 56; WGK Bd. II, Taf. 42.

3) R. Bruck pag. 125, Taf. 61.

4) G. v. Bezold-B. Riehl-G. Hager: »Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts«. München 1906, Taf. 277.

24. Flügelbild des Soester Triptychons im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 1222, um 1470.
25. Flügelaltar im nördlichen Seitenchor der Kirche Maria zur Wiese in Soest, 1473[1]). In dieser großen Gruppe erscheint zum erstenmal der Mohrenkönig.
26. Fränkisches Flügelbild im Historischen Verein zu Regensburg, um 1480, nach Fr. Höfle in Augsburg 263.
27. Oberdeutsches Tafelbild in der Gemäldesammlung des Herzogs Wilhelm von Urach auf Schloß Lichtenstein, um 1480, nach Fr. Höfle 150.
28. Ulmer Holzschnitt aus der »Geistlichen Auslegung des Lebens Jesu Christi«, um 1480[2]).
29. Bemaltes Holzrelief im Nationalmuseum zu München, um 1490, Katalog 601, Inventar 1234, Saal XIII, nach C. Teufel 4672[3]).

Abb. 249. Gewände-Statuen Jakobs von Landshut am Laurentius-Portal des Münsters zu Straßburg, um 1500.
(Nach S. Hausmann.)

30. Holzrelief in der Mariae Himmelfahrtskirche zu Neuhausen (Oberbayern), um 1490[4]).
31. Holzrelief im Nationalmuseum zu München, Saal XI, Inventar 1315, nach C. Teufel 4685[5]).
32. Kupferstich aus der Werkstatt Israhels van Meckenem im Kupferstichkabinett zu Wien[6]) B. VI (Abb. 247), um 1480.
33. Schwäbisches Holzrelief von einem Altar der Kirche zu Markdorf in der Lorenzkapelle zu Rottweil 71, um 1490 (Abb. 248).

---

1) A. Ludorff a. a. O., pag. 132, Taf. 106.
2) R. Muther: »Die Deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460 bis 1530)«. München-Leipzig 1884, Bd. II, pag. II und 54 und Bd. I, pag. 23.
3) H. Graf a. a. O., pag. 37 und 601, Taf. XV.
4) G. v. Bezold - B. Riehl - G. Hager Bd. I, Taf. 156.
5) G. v. Bezold - B. Riehl - G. Hager Taf. 255.
6) A. Bartsch a. a. O., vol. II, pag. 296; M. Geisberg: »Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem«, in StZDK 1905, Heft 58, pag. 39.

34. Freigruppe in der Kirche von S. Veit, um 1500.
35. Gewändegruppe am Portal der von Jakob von Landshut erbauten Laurentiuskapelle[1]) des Münsters zu Straßburg (Abb. 249), um 1500.
36. Antiphonar aus S. Ulrich in Augsburg, 1501, in der Hofstaatsbibliothek zu München cod. lat. 4306, nach C. Teufel 3479.

Für Holland:

Französisch-Holländische Miniatur in der Bibliothek Mazarine zu Paris cod. 500[2]).

Für Spanien:

Gebetbuch in der Stadtbibliothek zu Toledo 34 (Abb. 250), um 1450.

---

1) L. Dacheux a. a. O., 15.
2) W. Vogelsang: »Holländische Miniaturen des Späteren Mittelalters«, in StZDK 1899, Heft 18, pag. 84, Abb. 17.

Abb. 250. Spanisches Gebet-Buch in der Stadt-Bibliothek zu Toledo 34, um 1450.
(Nach einer Originalaufnahme der Gräfin Rosarito-Rascon in Madrid.)

12. Die Biblia Pauperum, das Speculum Humanae Salvationis und die Concordantia Caritatis.

»Novum Testamentum in vetere latet,
Vetus in novo patet«.

Biblia Pauperum, Speculum Humanae Salvationis und Concordantia Caritatis stehen in einem inneren, logischen Zusammenhang. Das allen Gemeinsame ist die Tendenz, jedes neutestamentliche Ereignis im Leben Christi in einen Kausalnexus mit alttestamentlichen Szenen zu bringen. Es soll als die Erfüllung dessen gelten, was der Prophet einst geweissagt hat, als Antitypus des im alten Bund zu suchenden Typus[1]). Diese Betrachtungsweise reicht in die ältesten Zeiten des Christentums zurück. Die kirchliche Kunst hat sie übernommen. Wir haben schon einzelne Beispiele kennen gelernt. Wir nennen nur das sächsische Psalterium der Hamburger Stadtbibliothek, das Retabel in Klosterneuburg und das Antependium im Domschatz zu Salzburg. Wenden wir die allgemeine Bemerkung auf den gegebenen Fall an! Es ist zu fragen, in welchem Zusammenhang tritt unser Thema in den drei erwähnten typologischen Handschriften auf.

Die Biblia Pauperum gibt folgendes System. In dem, meist in Medaillonform gehaltenen Mittelfeld, ist die Hauptszene der Anbetung der Könige dargestellt, zu der vier Propheten, David, Jesaias, Balaam und Micha, in Beziehung treten. Es sind die Propheten der Epiphanias-Liturgie, die auf ihren Spruchbändern die uns nunmehr bekannten Weissagungen aufgezeichnet haben, es sind aber auch die Propheten, die in den einzelnen Dreikönigspielen aufgetreten sind[2]). Links oder rechts von unserem Hauptbild, oder auch über ihm, werden zwei alttestamentliche Szenen gegeben: Abner kommt zu König David nach Hebron (II. Samuel. III. 20), und die Königin von Saba erscheint mit Geschenken bei Salomo (I. Reg. X. 10: »Und sie gab dem König Salomo hundertundzwanzig Zentner Goldes und sehr viel Spezerei und Edelgesteine. Es kam nicht mehr so viel Spezerei, als die Königin von Reicharabien dem Könige Salomo gab«). Zum Verständnis des Ganzen ist ein erläuternder Text beigegeben. Biblia Pauperum existieren jetzt in großer Zahl[3]). Es ist daher nicht meine Absicht, sie hier zu nennen; sondern worauf es ankommt, soll einmal an der Hand des Exemplares in der k. k. Hofbibliothek zu Wien 1198 dargetan werden (Abb. 251). In der Mitte des Blattes ist in einem Medaillon die Königanbetung dargestellt. Rechts auf breitem

---

1) J. Sauer: »Die Symbolik des Kirchengebäudes«, a. a. O., pag. 58, 71, 77 und 376; H. v. der Gabelentz: »Die Kirchliche Kunst im Italienischen Mittelalter, ihre Beziehungen zur Kultur- und Glaubenslehre«, in StZKA 1907, Heft 55, pag. 274.

2) F. J. Mone: »Schauspiele des Mittelalters«. Karlsruhe 1852, Bd. I, pag. 132 und 135.

3) G. Heider: »Beiträge zur Christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters«, in KKCC 1861, Bd. V, pag. 42; A. Camesina - G. Heider: »Die Darstellungen der Biblia Pauperum in einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts, aufbewahrt im Stifte St. Florian im Erzherzogtume Oesterreich ob der Enns«. Wien 1863, pag. 9, Taf. III.

Thron ist die Sitzfigur der nimbierten Madonna in Tunika, Pallium und Schleier, den Kopf nach links wendend. Sie hält mit beiden Händen den auf dem rechten Knie stehenden, mit der Tunika bekleideten Christusknaben, der mit der Rechten den knienden Balthasar segnet und die ausgestreckte Linke in eine Falte des mütterlichen Mantels gelegt hat. Der Goldkönig trägt noch die Krone auf dem Haupt und hält in der Rechten einen mit Goldstücken gefüllten Becher, dessen Deckel in der linken Hand ruht. Hinter ihm im Mittelgrund steht der bartlose Melchior; die Rechte deutet auf den sechsstrahligen Stern, und in der durch die Chlamys verhüllten linken Hand trägt er eine kleine Deckelbüchse; er sieht zu dem jungen Kaspar, der neben ihm steht, auf den Gestus antwortet und in der Rechten eine Schale hält. Die Anbetung ist also im Sinn des französischen

Abb. 251. Biblia Pauperum in der K. K. Hof-Bibliothek zu Wien 1198, um 1340.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Angerer-Göschl in Wien.)

Schauspiel-Typus gegeben. In der oberen Bogenhälfte ist zu lesen: »Epiphania domini«. Links oberhalb des Medaillons erscheint die Halbfigur des Königs David mit der Krone auf dem Haupt; der rechte Zeigefinger weist auf den Inhalt des von der linken Hand gehaltenen Spruchbandes: »Reges Tharsis et insulae munera offerent«. (Psalm LXXI. 10). Als Pendant tritt die Halbfigur des Propheten Jesaias auf, der den Zeigefinger der rechten Hand vertikal hält, während die Linke auf dem Spruchband ruht: »Omnes de Saba venient«. (Jesaias LX. 6). Unterhalb Jesaias sieht man Balaam mit dem Spruchband: »Orietur stella ex Jacob«. (Num. XXIV. 17). Ihm gegenüber steht Micha: »Fluent ad eum omnes gentes«. (Jesaias II. 2). Rechts von unserem Thema ist die Salomo-Saba-Szene dargestellt. Der jugendliche König mit dem Zepter in der Linken, die Krone auf dem Haupt, die Rechte im Redegestus erhoben, sitzt mit übereinander geschlagenen Beinen auf einem hohen Thron; vor ihm steht die »Regina a Saba« mit hochgehobener linker Hand. Der

Zeigefinger der Rechten weist auf die Begleitfigur mit dem Goldgeschenk zurück, neben der eine zweite Figur sichtbar wird. Auf der linken Bildhälfte sieht man König David mit Zepter und Krone auf dem Thron sitzen, die Rechte ist im Redegestus erhoben. Vor ihm steht Abner mit zwei männlichen Figuren. Der Inhalt der Szenen wird durch den jeweilig beigeschriebenen, fünfzeiligen Text klar gemacht: »Legitur in secundo libro Regum, quod Abner princeps militiae Saulis venit ad David in Jerusalem, ut ad eum reduceret populum totum Israel, qui adhuc sequebatur domum Saulis, quod bene

Abb. 252. Biblia Pauperum in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel cod. 5. 2. Aug. 4, nach 1370.
(Nach einer Originalaufnahme von Ad. Herbst in Wolfenbüttel.)

perfigurabat adventum magorum ad Christum venientium, qui eum mysticis muneribus honorabant«. Darunter steht in kleineren Lettern: »Plebs notat hic gentes Christo iungi cupientes«. Rechts oben liest man: »Legitur in tertio libro Regum, quod regina Saba venit ad Salomonem in Jerusalem cum magnis muneribus eum honorando. Haec quidem regina gentilis erat, quare significabat bene gentes, quae dominum de longinquo cum muneribus veniebant adorare dominum nostrum Iesum Christum«. Darunter in kleineren Lettern: »Christus adoratur, aurum, thus, myrra libatur. Hoc typice gentes notat ad Christum venientes«.

Die Datierungsfrage unseres Bildes und damit auch der Handschrift ist nicht schwer zu lösen. Es sind alle wesentlichen Merkmale des Schauspiel-Typus vorhanden; aber da Balthasar die Krone noch auf dem Haupt trägt, wird man sich vor die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts entscheiden müssen. — Wir ziehen weitere Beispiele zum Vergleich an: Biblia Pauperum in der Hofstaatsbibliothek zu München cod. lat. 23426, cod. c. pict. 72b[1]), nach C. Teufel 1955, um 1360; cod. germ. 20 der Hofstaatsbibliothek zu München, um 1370; der aus dem Benediktinerkloster Tegernsee stammende cod. lat. 19414, cim. 326 in der gleichen Bibliothek, nach C. Teufel 2555, um 1370; die nach 1370 geschriebene Handschrift in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel

Abb. 253. Speculum Humanae Salvationis im Großh. Kupferstich-Kabinett zu Karlsruhe 35, um 1350.
(Nach einer Originalaufnahme von J. Schober-Obrist in Karlsruhe.)

cod. 5. 2. Aug. 4 (Abb. 252), nach 1370; die oberalemannische Biblia Pauperum aus der Lyceumsbibliothek in Konstanz[2]); die xylographische Biblia Pauperum aus der Universitätsbibliothek in Heidelberg cod. pal. germ. 438[3]), um 1430, und das niederländische Blockbuch in der Albertina, um 1460[4]).

1) W. L. Schreiber: »Biblia Pauperum. Nach dem einzigen Exemplare in 50 Darstellungen«. Straßburg i. E. 1903, pag. 6. Hier werden noch andere Handschriften vorgeführt.

2) Fr. Laib-Joh. Schwarz: »Biblia Pauperum. Nach dem Original in der Lyceums-Bibliothek zu Constanz«. Zürich 1867, Taf. II; dazu K. W. Rezension in ZBK 1868, Bd. III, pag. 185. — Die Datierung von Laib-Schwarz um 1300 scheint nicht richtig zu sein.

3) P. Kristeller: »Biblia Pauperum Unicum der Heidelberger Universitäts-Bibliothek«. Berlin 1906, Taf. III; P. Kristeller: »Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten«. Berlin 1905, pag. 33.

4) A. Einsle: »Biblia Pauperum. Facsimile-Reproduktion getreu nach dem in der Erzherzoglich Albrecht'schen Kunst-Sammlung »Albertina« befindlichen Exemplar«. Wien 1850, Taf. III.

Es ist das Verdienst von J. Lutz[1]), den ziemlich sicheren Nachweis erbracht zu haben, daß das Speculum Humanae Salvationis in Straßburg 1324 entstanden ist und daß es als Verfasser den sächsischen Dominikaner und Freund Taulers Ludolph hat, dessen 1340 geschriebene »Vita Christi« ein weit bekanntes Quellenbuch geworden ist. Der »Heilsspiegel« ist das zweite Haupthandbuch des ausgehenden Mittelalters. Die typologische Tendenz wird weiterentwickelt, hingegen ist der Szenenapparat geändert. Die Figuren der Propheten kommen in Fortfall[2]), aber das Salomo-Thema wird inhaltlich beibehalten. Zwei Darstellungen treten noch hinzu: Drei tapfere Krieger bringen König David Wasser aus Bethlehem (II. Samuel. XXIII. 16: »Da rissen die drei Helden ins Lager der Philister und schöpfeten des Wassers aus dem Brunnen zu Bethlehem unter dem Tor, und trugens, und brachtens David«), und: Die Drei Könige sehen den wunderbaren Stern im Orient.

Wir wollen unser Thema durch das Speculum Humanae Salvationis des Kupferstichkabinetts zu Karlsruhe 35 (Abb. 253) interpretieren lassen. Je zwei Szenen sind auf einem Blatt dargestellt. Wir beginnen links oben mit dem Hauptthema. Auf breitem Thron sieht man die Sitzfigur der nimbierten Himmelskönigin in Tunika, Pallium und Schleier, den Kopf nach links wendend. Sie hält mit beiden Händen den auf der rechten Schoßseite stehenden, nimbierten Christusknaben in langer Tunika, der mit der Rechten den Deckel des Bechers, mit der Linken den Pokal Balthasars berührt. Dieser kniet auf dem rechten Knie und nimmt mit der linken Hand den Kronenreif vom Haupt; der nimbierte Kaspar steht neben ihm — diese Reihenfolge ist ungewöhnlich und weist auf Frankreich hin — er deutet mit weit ausgestreckter Rechten auf den außerhalb der Bildfläche dargestellten achtstrahligen Stern und sieht zu dem bärtigen, nimbierten Melchior, der in beiden Händen eine Büchse trägt und nach dem Stern sieht. In der Lücke des oberen, doppelten, roten Streifens ist zu lesen: »Dri konige brachten gote daz oppher«. Im unteren Feld ist die Sternerscheinung gegeben. Die Drei Könige sind knieend dargestellt; Balthasar und Melchior falten eben die Hände, Kaspar ist in leichter Bestürzung über das unerhörte Wunder, über den im Stern erscheinenden Christusknaben. Um die Scheibe zieht sich folgende Legende herum: »Get in daz iudische land, da vint ir den konic geboren«. Im Spruchband: »Daz czechen ist eynes grozen konigis«. Auf dem zweiten Blatt sieht man oben die David-Szene. König David mit der Krone auf dem Haupt sitzt links auf breitem Thron und empfängt von der Kniefigur des »Kananias« den Wasserkrug; hinter ihm stehen zwei Ritter »Abysai« und »Sobothay«, sie halten in der linken Hand Trinkflaschen. Der Text lautet: »Dri resen brachten konige david wasser uz der cysterne tzu Bethlehem«. Endlich die Schluß-Szene! König Salomo, das Vorbild Christi, der »Sponsus Ecclesiae«, sitzt unter gotischem Baldachin auf breitem Thron, auf dessen Stufen Löwenfiguren in Breitansicht gegeben sind, und empfängt von der knienden Königin von Saba einen Deckelpokal, den die Rechte in Empfang nimmt, während die Linke in eine Falte der Chlamys greift. In der unteren Bildfläche ist das Löwenmotiv im Medaillon gegeben. Der erläuternde Text lautet: »Der elphebeynen tron hern salomons, der bekleidet ist von rotem golte«. Das Karlsruher Speculum wird gerade noch vor 1350 entstanden sein.

Reihen wir einige Handschriften an, die diese Dispositionsart einhalten: Schlett-

1) J. Lutz-P. Perdrizet: »Speculum Humanae Salvationis. Kritische Ausgabe. Ubersetzung von J. Mielot (1448)«. Mülhausen i. E.-Leipzig 1907, pag. XVIII.

2) J. Ph. Berjeau: »Speculum Humanae Salvationis: Le plus Ancien Monument de la Xylographie et de la Typographie Réunies«. Londres 1861, pag. V.

stadter Johanniter-Handschrift in der Hofstaatsbibliothek zu München clm. 146[1]), um 1360; Speculum im Stadtarchiv zu Köln W. 105 (Abb. 254); Antiphonar aus Köln in der Königlichen Landesbibliothek zu Düsseldorf D 12, um 1420 (abgekürzte Darstellung); Speculum in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel 2950; Salzburger Speculum in der Hofstaatsbibliothek zu München cod. germ. 534; Speculum in der Stadtbibliothek zu Zürich ms. C. 33; Speculum in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg[2]) Pal. germ. 432.

Abb. 254. Speculum Humanae Salvationis im Stadt-Archiv zu Köln W 105, um 1370.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Scholz in Köln-Deutz.)

Die Concordantia Caritatis ist die letzte der zu behandelnden typologischen Handschriften. Sie ist meines Wissens überhaupt nur in zwei Exemplaren vorhanden, die sich in der Klosterbibliothek[3]) zu Lilienfeld (Abb. 255) und in der Bibliothek des Fürsten Liechtenstein zu Wien befinden. Der Abt Ulrich des niederösterreichischen Zisterzienserstiftes in Lilienfeld ist der theologische Verfasser; doch scheint vieles dafür zu sprechen,

1) J. Lutz a. a. O., pag. XVIII, Taf. 17.

2) K. Bartsch: »Die Altdeutschen Handschriften der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg«. Heidelberg 1887, pag. 136.

3) J. Neuwirth: »Die Concordantia caritatis des Abtes Ulrich von Lilienfeld«, in: »Sitzungsberichte der Philologisch-Historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften«. Wien 1885, Bd. CIX, Heft 2, pag. 571.

daß die Miniaturen nicht von seiner Hand herrühren. Über die Anordnung und den Zweck der bildlichen Darstellungen wollen die Worte Ulrichs gehört sein[1]).

Die Lilienfelder Komposition ist die ältere und wird wohl um 1380 entstanden sein. In das erste Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts gehört das Wiener Exemplar,

Abb. 255. Concordantia Caritatis in der Kloster-Bibliothek zu Lilienfeld, um 1380.
(Nach einer Originalaufnahme von W. Wagner in Lilienfeld-Dörfl.)

das Verfasser dank der Liebenswürdigkeit des Fürsten von und zu Liechtenstein zu Wien in der Straßburger Universitätsbibliothek genauer eingesehen hat (Abb. 256).

1) J. Neuwirth a. a. O., pag. 589. Fol. 2a: »In superno circulo primi folii semper ponitur ewangelium depictum et iuxta istud quatuor auctoritates de prophetis cum ipso euangelio concordantes. Sub quo due historie veteris testamenti ponuntur et sub illis due nature rerum ad ipsum ewangelium similitudine pertinentes. Et semper super qualibet materia vnus versus, qui declarat ipsam materiam et exponit. Et in opposito folio omnis picture expositio qualiter euangelio concordent, singula cum sua moralitate plenius continentur«.

Abb. 256. Concordantia Caritatis des Abtes Ulrich von Lilienfeld in der Fürstl. Bibliothek Liechtenstein zu Wien, um 1410.

(Nach einer Originalaufnahme von C. Angerer-Göschl in Wien.)

Man sieht in dem Hauptmedaillon auf dunklem Grund rechts unter einem von vier Holzstützen getragenen Dach die Sitzfigur der nimbierten Madonna in roter Tunika und weißlich-rotem Pallium, mit beiden Händen den nimbierten Christusknaben haltend, der in brauner, gegürteter Tunika auf der rechten Schoßseite sitzt und mit beiden Händen nach dem Deckelpokal Balthasars greift. Dieser in blauer Tunika, gelber, grün gefütterter Chlamys, roten Beinkleidern und Sporenstiefeln, bringt mit beiden Händen seine Gaben dar. Hinter der Kniefigur steht der bärtige Melchior in langer roter Tunika mit weißem Pelzrand, blauer Chlamys und Hermelinkragen. Er hält in der rechten Hand einen Pokal. Kaspar trägt rote Beinkleider, blaue Tunika und gelbe Chlamys mit Pelzrand; er ist fast von vorn gesehen und hält in beiden Händen eine rote Büchse. An diese Gruppe drängen sich drei Leute des königlichen Gefolges heran. Der achtstrahlige Stern ist über dem Dach sichtbar. Die das Medaillon umziehende Beischrift lautet: »Reges thesaurum dant myrram thus simul aurum. Compatitur myrrha, thus orat, diligit aurum«. Über dem oberen, von einem Rechteck umschriebenen Kreuz: »Epiphania domini«. Linkes, oberes Medaillon: »Ps. Reges tharsis et insulae«; darunter: »Malc. Erunt domino offerentes sacrificia«; rechts oben Ps. LX. 3: »Et ambulabunt Reges in splendore«. Im rechteckigen Feld ist links oben die Salomo-Szene auf schwarzem Grund gegeben. Erklärender Text: »De tyro regi portant aurum salomoni«. Links sitzt König Salomo auf dem Thron, das Zepter in der Rechten und erhält von einer stehenden, männlichen Figur ein Goldgefäß. Hinter ihr eine zweite, männliche Figur, in beiden Händen ein Goldkästchen darbringend. Es folgt die Saba-Szene: »Saba regina fert regi plurima dona«. König Salomo erscheint wiederum auf dem Thron, mit der Krone auf dem Haupt, das Zepter in der Rechten; vor ihm steht die fremde Königin in Begleitung einer Hofdame und überreicht dem weisen König ein Goldgeschenk. Grün gemusterter Grund. Darunter interessante Szenen aus dem Naturleben, die symbolisch zu deuten sind. Sie schließen die Blattseite ab. Links: »Allec[1]) in mari vult luci se sociari«. Man sieht eine Schar von Fischen nach einem Flammenlicht emporschießen, das auf einem Kleeblattgrund sichtbar ist. Rechts: »Sencio dum rethe[2]) mugil ego tüsuolo lete«. Auf dunkel bewegten Fluten erscheint ein diagonal in die Bildfläche gestelltes Netz, das von drei Fischen umstellt ist[3]).

1) Nach Ch. Du Cange: »Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis«. Niort 1883, Bd. I, pag. 181, ist: »Allec pro Halec = pisciculus ad salsamenta idoneus (vel liquamen ex piscibus)«.

2) Rethe = Netz, Verstrickung; mugil = Meerfisch, sog. Meeräsche, Meeralant; dieser Fisch wurde zur Bestrafung der Ehebrecher im Altertum verwandt.

3) Zur Erklärung der beiden Szenen möge der schwer lesbare, nur mit Mühe entzifferte Text beigezogen werden: »Verum liber dicit. Alleca . natura Häring ubi in mari lumen uiderint ibi in maxima multitudine congregantur . Quod per alleca in (?) devotorum regum intelligencia designatur . Qui uelut alleca in huius maris i. e. mundi fluxu uidentes lumen . id est materialem stellam de nouo fulgentem sc. Christum spiritualem stellam designantem statim congregati i. e. animorum devocione adunati . Jhesum lumen celicum quesierunt et diligenter eum cum maria inuenire meruerunt . Lumen igitur celestis gracie subsequentes . ad Christi beatissimam presenciam cum gaudio uenimus . (Vier Zeilen tiefer in der Mitte »Vlricus«) — Molinus scribit . Quod natura mugil . Pärb . in aquis senciens rete . ipsum rete transilit tanquam uolet. Sic isti pisces i. e. deuoti reges in aquis huius mundi i. e. mortalibus corporibus et caducis honoribus inuenientes rete i. e. dyabolicam et fraudulentam herodis decepcionem sencientes . quia dixerat se cum illis uelle adorare . quem (?) querebat cum ipsis perdere . illuc (ich konjiziere illud) rete uolantes . . i. e. angelicam monicionem sequentes?? . transiliunt cum adorato domino oblatis misticissimis muneribus ad propria per uiam aliam redierunt . Si enim ad patriam tendimus oportet nisi via alia ueniamus.«

Abb. 257. Alabaster-Relief in der Katholischen Pfarr-Kirche zu Bottenbroich, um 1360.
(Nach einer Originalaufnahme von B. Kühlen in M.-Gladbach.)

13. Der Typus mit der liegenden Madonna.

Wie sich im Schauspiel eine Synthese der Epiphanien- und Weihnachtsfeier vollzogen hat, und damit ein weiterer Schritt zu einem großen, zyklischen Spiel getan worden ist, so bringt auch die Kunst die Geburt und Anbetung Christi in der Weise zusammen, daß sie die Madonna als Liegefigur gibt und die Drei Könige an den kleinen Jesus auf der Lagerstätte herantreten läßt. Man wird unwillkürlich bei der Feststellung dieses Motivs an unseren »Syrisch-Byzantinischen Kollektivtypus« erinnert. Hier im Orient ist die Vorstellung begründet gewesen; denn die Magiergeschichte ist Fest-Perikope des 25. Dezember und nicht des 6. Januar. Sollte hier ein orientalischer Einfluß anzunehmen sein? Der Gedanke ist nicht ohne weiteres abzuweisen.

Die Anbetungsszene mit dem charakteristischen Thema der Kindbetterin läßt sich zunächst in einer Reihe deutscher Alabasterreliefs nachweisen: In dem der katholischen Pfarrkirche (Abb. 257) zu Bottenbroich[1]), um 1360; in dem etwas späteren, wohl aus der gleichen Werkstätte stammenden Relief im Dom zu Paderborn[2]); in dem der Kirche S. Willehad zu Groß-Grönau[3]); in dem der Kirche zu Zuckau (Abb. 258) und in dem des Erzbischöflichen Museums zu Köln, um 1380 (Abb. 259). Da die Anwendung des Alabasters für Reliefarbeiten mit ziemlicher Sicherheit in Frankreich um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts geblüht hat — E. Polaczek[4]) denkt an eine südfranzösische Zentrale (vielleicht Bordeaux) — so liegt die Wahrscheinlichkeit sehr nahe, daß auch unsere deutschen Stücke auf französische Vorlagen zurückgreifen. Das

---

1) P. Clemen: »Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Kreis Bergheim«. Düsseldorf 1899, Bd. IV, Teil 3, pag. 49, Taf. V.

2) A. Ludorff: »Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Paderborn«. Münster i. W. 1899, pag. 98, Taf. 44.

3) R. Haupt - Fr. Weysser: »Die Bau- und Kunstdenkmäler im Kreise Herzogtum Lauenburg«. Ratzeburg 1890, pag. 64 und 65.

4) P. Clemen Bd. IV, Teil 3, pag. 50.

Abb. 258. Alabaster-Relief in der Pfarr-Kirche zu Zuckau, um 1370.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Stoedtner in Berlin 23603.)

entspräche dem allgemeinen kunstgeschichtlichen Verlauf. Sehen wir uns einmal das obengenannte Relief zu Bottenbroich etwas näher an! Links erscheint die Liegefigur der Himmelskönigin in Tunika und Chlamys. Sie hält mit beiden Händen den mit der Tunika bekleideten, stehenden Knaben, dessen Hände in dem Gold des Stengelpokals spielen, den die linke Hand des ausnahmsweise stehend gegebenen Balthasar darbringt. Die rechte Hand ruht zum Gruß an der Krone. Neben Balthasar stehen die Frontalfiguren von Melchior, Kaspar und Joseph. Der Weihrauchkönig hält in beiden Händen ein Reliquienkästchen, der Myrrhenkönig in der Rechten ein Horn. Zu Füßen der Lagerstätte sitzt vor einem Pilaster Joseph, in der Linken hat er einen Stock, in der Rechten einen Doppelstrick, der zum Kopf des über dem Pilaster sichtbaren Esels führt. In der linken, oberen Ecke erscheint ein lautenspielender Engel; neben Joseph am Fußende des Lagers steht Salome, die Bettdecke mit beiden Händen gespannt haltend.

Das gleiche Liegemotiv findet sich auch in einer französischen Elfenbeintafel in der Sammlung des Barons A. v. Oppenheim[1]) zu

Abb. 259. Alabaster-Relief im Erzbischöfl. Museum zu Köln 120, um 1380.
(Nach einer Originalaufnahme v. C. Scholz in Köln-Deutz).

1) A. Schnütgen: »Zwei durchbrochene Elfenbeintafeln aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts«, in ZChK 1893, Jhrg. VI, pag. 97, Taf. IV.

Köln (Abb. 260), um 1400; in einem elfenbeinernen Bischofskamm im Kgl. Museum zu Berlin[1]) und in zwei englischen Alabasterreliefs im Britischen Museum (Abb. 261) und in der Pfarrkirche zu Hants (Abb. 262).

Abb. 260. Französische Elfenbein-Tafel in der Sammlung des Barons A. v. Oppenheim in Köln, um 1400.
(Nach einer Photographie von Baron A. v. Oppenheim.)

Ist uns kein rein französisches Alabasterrelief mit unserem Thema bekannt geworden, so können wir doch wenigstens eine französische Komposition vorführen. Wir meinen das Holzrelief in dem kunstgeschichtlich so bedeutsamen, im Goldglanz erstrahlenden Retabel[2]) des Jakob de Baerze (Abb. 263), das 1391 vom Herzog Philipp dem Kühnen für die Karthause Champmol bestellt worden ist (Museum zu Dijon 1420) und dessen Flügel Melchior Broederlam bemalt hat. Die Szene ist unter drei Korbbogen sichtbar. Links vom Beschauer sieht man auf einer mit Decken und Kissen belegten Lagerstätte die Figur der strahlennimbierten Madonna in Tunika und Pallium. Mit beiden Händen hält sie den auf ihrem Schoß sitzenden, sich nach vorn lehnenden, strahlennimbierten Knaben, dessen linkes Händchen auf dem Mund des knienden, barhäuptigen Balthasars ruht, während die Rechte den Deckel des hohen Stengelpokals ergriffen hält, den der König mit der linken Hand dar-

Abb. 261. Englisches Alabaster-Relief im Britischen Museum zu London.
(Nach einer Originalaufnahme v. A. Gardner in Oakhurst.)

1) J. H. v. Hefner-Alteneck a. a. O., Bd. IV, pag. 7, Taf. 225.

2) »Catalogue Historique et Descriptif du Musée de Dijon et de la Collection Trimolet«. Dijon 1883, pag. 389 und 390.

bringt. Melchior ist im Zeitkostüm gegeben; er trägt engärmelige, knopfbesetzte Tunika und eine durch eine Perlenagraffe auf der Brustmitte zusammengehaltene Chlamys. Die

Abb. 262. Englisches Alabaster-Relief in der Pfarr-Kirche zu Hants.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Gardner in Oakhurst.)

rechte Hand ruht zum Gruß am Kronenhut. Er sieht den Beschauer an. Neben ihm steht Kaspar im Dreiviertelprofil; in der durch die Chlamys verhüllten linken Hand hält er einen Stengelpokal wie sein älterer Glaubensgenosse und deutet mit dem Zeigefinger

Abb. 263. Retabel des Jacob de Baerze im Museum zu Dijon 1420, 1391.
(Nach einer Originalaufnahme von M. Berthaux in Dijon.)

der rechten Hand auf den Stern. In der linken unteren Ecke sitzt Joseph, einen Brei für den Jesusknaben zubereitend. Hinter ihm die strahlennimbierte Salome, deren rechte Hand auf dem Lagerpolster ruht. Unter dem zweiten Bogen sind über dem Pilasterkapitell die legendären Tiere.

Weiterhin mögen noch einige Beispiele genannt werden: Zwei sienesisch-französische Tafelbildchen in der Sammlung F. Lippmann[1]) zu Berlin (Abb. 264), um 1380; das Flügelbildchen des Frömdenbergerschen Altars, um 1415[2]); das bereits erwähnte Bild Meister Franckes in der Hamburger Gallerie und endlich das Holzrelief im Museum zu Ypern, um 1450[3]).

14. Die Verwertung des Adorations-Typus in der Grabplastik.

Es ist auch ein Wort über das Vorkommen unseres Gegenstandes in der Grabplastik zu sagen. Ist einmal unser Thema im Mittelalter populär geworden, so liegt der Gedanke nahe, wie in der christlichen Antike es zur Schmückung der Sarkophage und Epitaphien zu verwerten. Ich bin in der Lage, aus Spanien, Italien, Frankreich und Deutschland einige Belege hierfür liefern zu können. Für Spanien kommt das Relief des wohl in Frankreich um 1270 hergestellten Steinsarkophags[4]) der Königin Doña Berenguela († 1244) im Chor des Klosters Las Huelgas bei Burgos; das etwa gleichzeitig gemeißelte Relief auf dem Sarkophag Aparicios in der alten Kathedrale zu Salamanka[5]) und der Sarkophag des Erzbischofs Don Lope de Fontecha († 1352) in der Kathedrale zu Burgos in Betracht[6]). Für Italien: Das Grabmal des Erzbischofs Guidotto de' Tabiati († 1333) von der Hand Goros di Gregorio in der Kathedrale von Messina, um 1340[7]) und das Grabmal des Gaspare Visconti in S. Eustorgio zu Mailand[8]) von 1427.

Aus der deutschen Kunst können einige Beispiele erbracht werden, die ein Neues aussagen. Die Grabplastik setzt sich in formale Abhängigkeit von unserem Adorations-

Abb. 264. Sienesisch-Französisches Tafel-Bild in der Sammlung F. Lippmann zu Berlin, um 1400. (Nach P. Vitry.)

1) P. Vitry: »L'Exposition des Primitifs Français«, in LAP 1904, vol. III, Nr. 28, pag. 3.

2) H. Schmitz: »Die Mittelalterliche Malerei in Soest«, in: »Beiträge zur Westfälischen Kunstgeschichte«. Münster i. W. 1906, Heft 3, pag. 136, Taf. XVI.

3) H. Hymans: »Brügge und Ypern«. Leipzig-Berlin 1900, pag. 100, Abb. 96.

4) MHA vol. II. 1, pag. 280, Fig. 213.

5) MHA vol. II. 1, pag. 292, Fig. 225.

6) MHA vol. II. 2, pag. 667, Fig. 413.

7) VStAI vol. IV, pag. 362, Fig. 269 und 285; J. Floß a. a. O., pag. 65.

8) VStAI vol. IV, pag. 570, Fig. 453.

typus. Der Verstorbene kniet wie der greise König Balthasar und wird oft von einer Heiligenfigur der jungfräulichen Gnade empfohlen; er betet den Christusknaben an. Neben dieser formalen Abhängigkeit steht aber auch die inhaltliche Beziehung außer Zweifel. Der Verstorbene ist selbst eine Art heiliger König, der dem auf dem Schoß der Madonna sitzenden Christusknaben heiße Verehrung und glühende Andacht widmet und diese durch die Darbringung einer recht wertvollen Garantiegabe zum Ausdruck bringen möchte. Diese formale und inhaltliche Beziehung wird recht eigentlich anschaulich gemacht durch das Epitaph des Ulrich Burggraf, Plebanus am Dom zu Augsburg (Abb. 265). Ganz wie in einer Dreikönigkomposition bringt der knieend gegebene Verstorbene einen Stengelpokal dar, und der auf dem Schoß der »Regina coeli« stehende kleine Jesus hat sein linkes Händchen auf den Rand des Geschenkes gelegt. Man kann weiterhin damit konfrontieren den Epitaph des Heinrich Bursner († 1348) im Nordflügel des Kreuzganges des Augsburger Domes[1]); das im Stil Theoderichs gehaltene Votivbild des Prager Erzbischofs Johann Očko von Wlaschim im Rudolphinum zu Prag 687, um 1380[2]); die Gedenksteine des Johannes von Allenblumen[3]) aus dem Jahre 1429 im Erfurter Dom und des Doktors Diem aus dem Jahr 1471 im Augsburger Dom[4]). Weitere Beispiele werden sich leicht ermitteln lassen. Es genügt, auf diesen Punkt aufmerksam gemacht zu haben.

1) B. Riehl: »Augsburg, «a. a. O., pag. 18, Abb. 16.

2) A. Lehmann: »Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer«. Leipzig 1900, pag. 61; J. Neuwirth: »Prag«. Leipzig-Berlin 1901, pag. 82 und 87, Abb. 58.

3) O. Buchner: »Die Mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen«, a. a. O., pag. 101, Taf. 11.

4) B. Riehl pag. 45, Abb. 36.

Abb. 265. Grabstein des Ulrich Burggraf, Plebanus am Dom zu Augsburg, im westlichen Kreuz-Gang des Domes zu Augsburg.

(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Höfle in Augsburg.)

15. Die Einführung des Mohrenkönigs in die Komposition.

Es ist dem Realismus der nordischen Kunst vorbehalten gewesen, den Mohrenkönig zuerst in unser Dreikönigbild eingeführt zu haben. Womit ist das Motiv begründet? Es ist eine ausgemachte Tatsache, daß unsere Drei Könige nicht nur die Vertreter der drei Lebensalter, sondern auch der drei Weltteile sind. Man muß aber wissen, daß die orientalische Literatur und Kunst einzig und allein die erste Relation kennt und daher niemals im Bild den Mohren gegeben hat. Anders im Okzident! Schon Beda Venerabilis bezeichnet den jüngsten König als den Vertreter Afrikas. Viele kirchliche Denker folgen [1]). Die h. Elisabeth ruft den Schutzpatronen des Nonnenklosters Schönau mit folgenden Worten an: »Rex Baltasar, qui niger« [2]), und unser Engelberger Kodex überliefert: »Tertius patissa niger erat, qui mirram obtulit«. Man kann wiederum deutlich sehen, daß nur volkstümliche Vorstellungen in das Bild einziehen. Das wird gleich genauer zu beweisen sein. Doch vorher ist es nötig, noch auf einen Punkt aufmerksam zu machen. Das Mittelalter hat eine besondere Abneigung gegen die schwarze Farbe gehabt. In den altfranzösischen Dichtungen wird sie z. B. nur dann erwähnt, wenn es sich um die Hervorhebung von unangenehmen und bösen Eigenschaften handelt. Die Schlange wird in »Aiol et Mirabel« schlechthin als schwarz bezeichnet:

> »Uns serpens de put aire est issus del rochier,
> Mout noirs et mout isdeus, mirabellous et fiers« [3]).

Auch das Kreuz Christi soll schwarz gewesen sein, und zahlreiche Mönchs- und Heiligenlegenden haben die Hölle und die ihr entstammenden Riesen und Zwerge, kurz alle scheußlichen und sündigen Geister schwarz gedacht. Im Gedicht »Roswitha, die Nonne von Gandersheim«, sagt Irene:

> »Jetzt sind sein Antlitz, Sowie sein Kleid und seine Hände
> So sehr besudelt und geschwärzt, Daß er an Farbe einem Mohren
> Ganz ähnlich sieht«.

Und Agape fährt fort:

> »Gerecht ist es, Daß seiner dunklen Seele auch
> Die Farbe seines Leibes gleiche«.

Und wie sich dann der verblendete Dulcitius den christlichen Jungfrauen in seiner schwarzen Färbung nahen will, fliehen sie entsetzt auseinander, ihn für einen bösen Dämon, ja für den Teufel selbst haltend [4]).

Mit all diesen Erklärungen ist aber der Zielpunkt noch nicht getroffen. Wir nähern uns ihm, aber wir haben ihn erst dann erreicht, wenn wir wiederum auf das Dreikönigmysterium zurückgreifen. Im vierzehnten, vor allem aber im fünfzehnten Jahrhundert wird es Sitte, im Schauspiel den jüngsten König Kaspar als Mohr mit geschwärztem Gesicht auftreten und zum Wortführer machen zu lassen [5]). Deshalb und aus keinem andern Grund läßt auch die Kunst den Mohren im Bild aufmarschieren. Es gehört schon eine gute Portion Realismus und veränderte Weltanschauung dazu, um

---

1) Bd. I, pag. 37 und 46.

2) F. W. E. Roth: »Die Visionen der Heiligen Elisabeth und die Schriften der Äbte Ekbert und Emecho von Schönau«. Brünn 1884, pag. 176.

3) R. Schröder: »Glaube und Aberglaube in den altfranzösischen Dichtungen«. Erlangen 1886, pag. 66.

4) E. Dorer: »Roswitha, die Nonne von Gandersheim«. Aarau 1857, pag. 96.

5) J. Grimm-W. Grimm: »Deutsches Wörterbuch«. Leipzig 1873, Bd. V, pag. 258.

mit der heiligen Figur des dritten Königs seinen Scherz treiben zu dürfen. Daß er nicht ausbleiben konnte, liegt auf der Hand. Schon das Exotische reizte dazu alle Nerven. Der heilige Kaspar wird zur lustigen Figur[1]) des uns allen bekannten und vertrauten »Kasperle«. Darum hat sich der schwarze Mann im entsprechenden Kostüm seinem Januar-Publikum vorzustellen, in buntfarbigem Kleid, ein bischen bizarr und geziert, bald mit reicher, schwerer Goldkette auf magerem Körper und bunte Mütze mit langem, lustig flatterndem Zottel auf häßlichem Kopf. Dem tiefen Schwarz der Hautfarbe antworten helle, blendendweiße Gewandstücke. Die Phantasie hat sich über unseren jungen Herrn mit breitem Behagen und frischem Humor ergossen.

Wo erscheint nun zuerst der Mohren-König im Bild? Die Frage ist nicht scharf zu beantworten[2]), doch wird man sich für das Tympanonrelief im Thanner Westportal

Abb. 266. Antonio Vivarini im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 5, um 1450.
(Nach einer Originalaufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

zu entscheiden haben, als für etwa 1355. Er tritt nun immer häufiger auf. Aber selbst im späten fünfzehnten Jahrhundert lassen sich Beispiele ausfindig machen, die den König im alten Sinn bringen. Die archaisierende Tendenz, verbunden mit ästhetischen Erwägungen, entfaltet sich am stärksten in Italien. Nur schüchtern und in langsam fortschreitender Entwickelung wird hier zur Einführung des Mohrenkönigs übergeleitet. Dies geschieht zunächst dadurch, daß die Kunst im königlichen Gefolge einen Mohren dem Auge zeigt[3]). Es ist höchst charakteristisch, daß selbst Andrea del Sarto seinem

1) G. Rosnoff: »Geschichte des Teufels«. Leipzig 1869, Bd. I, pag. 399.

2) Nach C. Aldenhoven a. a. O., pag. 132 erscheint der Mohr zum erstenmal in dem Kölner Tafelbild des Erzbischöflichen Museums zu Utrecht; nach K. Escher: »Untersuchung zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz«, in StZDK 1907, Heft 71, pag. 9 kommt für die Schweiz Burg bei Stein aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts zuerst in Betracht.

3) Z. B. Lorenzo Monaco um 1413 in den Uffizien zu Florenz.

dritten König noch eine kupferrötliche Gesichtsfarbe gibt[1]). Das ist auffallend, da gerade in der »Menschenmenagerie« der italienischen Höfe der »Moro nero« eine gewisse Rolle gespielt hat[2]) und es so an Modellen nicht fehlen konnte.

16. Die Namen in der Kunst.

Die aus dem Alexandrinischen stammenden Namen Balthasar, Melchior und Kaspar, über die im ersten Band ausführlich berichtet worden ist, treten in verschiedenen Lesarten auch in der Kunst auf. Wir wollen sie aus den uns nunmehr bekannten Denkmälern in chronologischer Reihe vorführen. Wie alt die Nomenklatur in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna ist, vermögen wir nicht anzugeben; vermutlich ist sie sehr jungen Datums. Als ältestes Beispiel verdient wohl der Codex Egberti genannt zu werden. Hier liest man Melchias, Pudizar, Caspar. Es folgen: Mosaik in der Kirche S. Urbano alla Caffaretta zu Rom aus dem Jahr 1011[3]), Melchior, Gaspar, Baldassar; westliche Bronzetür des Domes in Monreale aus dem Jahr 1186, Carpas, Baldasar, Melchior; Architrav der Kirche S. Andrea in Pistoja, Melchior, Caspar, Baltasar; Relief in S. Maria della Pieve zu Arezzo, Caspar, Baltasar, Melchior; französisches Elfenbeinkästchen im Musée Cluny 1052, Melchior, Balthasas, Gespas; französisches Reliquiar in Darmstadt, Melchion, Balthasar, Gaspar; Kanzelrelief der kleinen Kirche S. Leonardo in Arcetri zu Florenz, Kasspar, Melhior, Baldasar; Portalrelief am Dom zu Thrau[4]), 1240 von Raduanus gemeißelt, Gvaspar, Baltasar (der dritte Name fehlt); Antependium des ehemaligen Nonnenstiftes zu Göß, Caspar, Balthasar, Melchior; Biblia Pauperum der Hof-Staatsbibliothek in München cod. germ. 20, Caspar, Balthasar, Melchior; Fresko im westlichen Arm des Kreuzganges zu Brixen, 1414, Melchior, Balthasar, Kaspar; Fresko in der Goldschmiedkapelle zu Augsburg, um 1420, Caspar, Melchior, Balthasar; Wandgemälde in der Cisterzienser Abtei Maulbronn[5]) von Meister Ulrich 1424: »Melchior anterior, post Balthasar, hinc quoque Caspar aurum, thus, mirram, tres tria dona ferunt«; Kölner Stadtbanner aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, St. Caspar, St. Balthasar, St. Melchior[6]); Glocke der Martinskirche[7]) in Braunschweig: »Jasper fert mirham, thus Melchior, Baltazar aurum«; Glocke aus der Pfarrkirche zu Fuirendal[8]) in Seeland vom Jahr 1489: »Jesus, Maria, Anna, Kong Jaspar, Kong Melchior, Kong Baltasar«.

---

1) Als Beweis für die italienische Abneigung gegen den Mohren mag auch Guidoccio Cozzarelli im Stockholmer Nationalmuseum gelten; vgl. P. Schubring: »Die Plastik Sienas im Quattrocento«. Berlin 1907, pag. 204, Abb. 124. Ob die venetianische Vorliebe für den Mohren so ausgesprochen ist, wie N. Hamilton a. a. O., pag. 85 meint, scheint doch recht fraglich zu sein. Antonio Vivarini, 1440—1470 tätig, hat ihn z. B. in seinen Anbetungen im Kaiser-Friedrich-Museum 5 (Abb. 266) und 1058 nicht, wohl aber einen Mohren im Gefolge.

2) C. Meyer: »Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst«, in: »Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance«. Leipzig 1886, Bd. I, pag. 176; J. Burckhardt: »Die Kultur der Renaissance«, a. a. O., Bd. II, pag. 14 und 292.

3) Es liegt, wie mir scheint, kein Grund vor, die Namen der Restauration von 1634 zuzuschreiben.

4) R. Eitelberger v. Edelberg: »Die Mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens«, a. a. O., Bd. IV, pag. 200.

5) K. Klunzinger: »Artistische Beschreibung der vormaligen Cisterzienser-Abtei Maulbronn«. München 1861, pag. 22; E. Paulus: »Die Cisterzienser-Abtei Maulbronn«, in: »Württembergischer Altertums-Verein«. Stuttgart 1875, Bd. II, Heft 2, pag. 27.

6) J. Mohr: »Köln in seiner Glanzzeit«. Köln 1885, pag. 161.

7) Th. Höpfner: »Die Heiligen in der Christlichen Kunst«. Leipzig 1893, pag. 100.

8) F. Uldall: »Danmarks Middelalderlige Kirkeklokker«. Kjobenhavn 1906, pag. 214.

In einer Reihe von Darstellungen ist nur noch ein einziger Name ausfindig zu machen. Auf dem ungarischen Fresko in der Kirche zu Velémer, 1378, heißt der Goldkönig Kaspar, in dem bekannten Schnitzaltar der Kirche zu Heilsbronn lesen wir auf der Armspange Kaspar, und in die Rockbordüre des Weihrauchkönigs der Creglinger Predella von Riemenschneider ist der Name Melchior eingeschnitten.

Fügen wir noch hinzu, daß auch am Ende des vierzehnten Jahrhunderts unsere Könige ihre Wappen bekommen[1]). In dem 1488 von Hans Haggenberg gemalten Wappenbuch des Abtes Ulrich VIII. (1463—1491) in der Stiftsbibliothek zu S. Gallen 1084 habe ich die drei Wappen (Abb. 267) nebeneinander vorgefunden. Es sind im Prinzip dieselben, denen wir auf zahlreichen Bildern des Quattrocento begegnen.

1) Es ist bekannt, daß man den Gebrauch von Wappen aus dem Orient herleitet. Von hier ist er durch die Kreuzzüge nach Europa gekommen und bald im Schauspiel verwertet worden. Das Bild des Halbmondes und Sternes ist altorientalisch und kommt bereits im alten Ägypten als Zeichen eines Nomos vor; dann findet man es in zahlreichen, fast in allen Museen vorhandenen Konsekrationsmünzen der Römischen Zeit. Auch in Byzanz tritt es auf. Die Übertragung auf einen der Drei Könige, die dem Stern folgten, liegt also nahe. — Der Typus des Mohren mit der Fahne oder dem Speer ist abendländischer Provenienz; vgl. E. Th. Rogers: »Le Blason chez les princes musulmans de l'Egypte et de la Syrie«, in: »Bulletin de l'Institut Egyptien«. Le Caire 1882, vol. 1880, pag. 83; Jakoub Artin Pacha: »Contribution à l'étude du blason en Orient«. Londres 1902, pag. 224; H. v. Clausewitz: »Vom Ursprung des türkischen Halbmondes«, in: »Das Ausland«. Stuttgart 1879, Jhrg. LII, pag. 154; N. Kondakow-J. Tolstoi-S. Reinach: »Antiquités de la Russie Méridionale«. Paris 1891, pag. 5, Fig. 4; pag. 6, Fig. 7. — Man vergleiche damit auch die Wappen in dem Maulbronner Fresko mit der Inschrift: »His clarent trinis insignia regia formis«, ein Stern und eine goldne Mondsichel auf schwarzem Grund, neun goldne Sterne auf blauem Grund, eine Mohrenfigur mit roter Fahne in der Rechten auf goldnem Grund; endlich die Wappen auf dem gleich zu nennenden Kölner Sedisvakanztaler von 1688: Mondsichel mit Stern, sechs Sterne, Mohr mit Lanze in der Rechten.

Abb. 267. Wappen-Buch des Hans Haggenberg für Abt Ulrich VIII. gemalt, in der Stifts-Bibliothek zu S. Gallen 1084, 1488.

(Nach einer Originalaufnahme von H. Schobinger-Sandherr in S. Gallen.)

1 2 3 4

5 6 7

8 9 10

11 12 13

Abb. 268a.

1—2 Dreikönig-Groschen des Markgrafen Wilhelm I. von Jülich.
3—4 Turnos-Groschen der Stadt Köln 1493.
5—6 Dreikönig-Taler aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts.
7—8 Ursula-Taler 1512.
9—10 Fuggersches Goldstück (2 $\frac{1}{2}$ Pfd.) des Papstes Leo X.
11—12 Kölner Sedisvakanz-Taler 1688.
13 Silber-Taler 1761.

(Nach Gipsabgüssen von den Originalen in den Münz-Kabinetten zu Berlin, Köln und Wien.)

17. Die Dreikönig-Münzen und Medaillen.

In der antikchristlichen Zeit haben wir bereits Magiermedaillen[1]) kennen gelernt, die als Amulette[2]) dem Träger wertvolle Dienste geleistet haben sollen[3]). Auf byzantinischen Münzen ist unser Thema nicht auffindbar gewesen[4]). Die älteste, deutsche Darstellung bringt ein leider sehr schlecht erhaltener Silbergroschen[5]) des Markgrafen Wilhelm I. von Jülich (1336—1357), der unseren französischen Schauspiel-Typus vertritt. Eine ähnliche Darstellung findet sich auf einer Silberprägung des Gumbert von Alpen († 1380), die so undeutlich ist, daß ihre Wiedergabe nicht lohnt. Weiterhin tritt unsere Szene auf dem Turnosgroschen der Stadt Köln vom Jahr 1493; auf Kölner Talern vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts; auf einem Ursulataler von 1512; einem Fuggerschen Goldstück des Papstes Leo X. (1513—1521); auf dem nach dem Tod des Kurfürsten Max Heinrich († 1688) vom Kölner Domkapitel geprägten Sedisvakanz-Taler[6]); auf einem Silber-Taler von 1761 und auf zwei Medaillen auf, die zum Andenken an das vierhundertjährige Jubiläum der Übertragung der Drei Könige von Mailand nach Köln, 1864, geprägt worden sind.

Man wird aus der beigegebenen Tafel, die unsere Zeitgrenze allerdings überschreitet, alles Weitere ersehen (Abb. 268).

1) Vgl. pag. 16.

2) A. v. Sallet: »Münzen und Medaillen«. Berlin 1898, pag. 41 und 173

3) Nur nebenbei erwähne ich folgende legendäre Notiz: In S. Eustorgio zu Mailand sei eine Goldmünze des Kaisers Zeno (471—491) verehrt worden, von der das Volk sich erzählte, sie sei aus der Goldgabe König Balthasars hergestellt und in der Lade gefunden worden, worin die Könige nach Mailand übergeführt worden seien; vgl. H. J. Flohs: »Die Übertragung der Heiligen Drei Könige von Mailand nach Köln«. Köln 1864, pag. 56.

4) Ich verdanke einige Hinweise der Liebenswürdigkeit der Herren K. Domanig in Wien und H. Nützel in Berlin.

5) Av: (Adler) Wilhelmus × Marchio × Juliacensis; Rv: † Salve × Virgo × Mat × Teplu × Sui Spi bei H. Grote: »Münzstudien«. Leipzig 1871, Bd. VII, pag. 403, Taf. XIV. 17.

6) Wie die Legende lautet: »Capitul. (um) Metrop. (olitanum) Col(oniensis) Sede . Vacante . 1688, bei K. G. Ritter v. Schulthess-Rechberg: »Thaler-Cabinet. Beschreibung aller bekannt gewordenen Thaler der Päpste und Erzbischöfe«. Wien 1845, Bd. II, Ab. 1, pag. 188. 3346.

Abb. 268b. Jubiläums-Taler 1864.

18. Der Kölner Dombild-Typus.

Abb. 269.

eutschlands[1]) großer Meister Stephan Lochner hat, wenn man von dem symmetrischen Bildchen auf der Kölner Kollektivtafel im Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 270), um 1420, absieht, einen neuen Adorationstypus in die Kunst des Quattrocento eingeführt. Er gibt keine Historie, bei der die Madonna die orientalischen Könige empfängt, sondern eine Zeremonie, an der die durch ihre Heiligen und Schutzpatronen Gereon und Ursula vertretene Stadt Köln sich beteiligt. Daraus erklärt sich die Absicht der in die Mitte des Triptychons gerückten Hauptgruppe (Abb. 271). Die Sitzfigur der Madonna ist nicht in die Vertikale eingestellt, sondern von dem in reiner Frontalität gegebenen Oberkörper biegt der Unterkörper mit dem schwer aufliegenden Mantel nach rechts aus; der von langen Strähnen umflossene Kopf ist leicht nach rechts gewendet, und wiederum wird der Blick durch den unter dem Spitzbogen im goldenen Duft erstrahlenden Doppelstern nach der Seite geleitet. Die Madonna ist zur Trägerin des fleischgewordenen Logos, des Christus geworden, dem die ganze Huldigung gilt. Sie senkt deshalb demütig den Blick und leitet so den Beschauer zu dem auf dem Schoß sitzenden Knaben hin. In der Art des Sitzens springt die Tendenz des Gedankens hervor, unsern Blick in die Tiefe des Raums hineinzuführen. Von dem ausgestreckten, linken Beinchen, das behaglich in der vorgenommenen, mütterlichen Hand ruht, weist er uns hin nach dem hochgezogenen, rechten Knie. Zwischen ihm und dem in Vorderansicht gegebenen nackten Oberkörper ist die mütterliche Hand breit aufgelegt; das rechte Händchen des Knaben weicht wiederum von der Richtung des Oberarmes ab, und hinter dem lockigen, holdseligen Köpfchen ist der breite Goldnimbus zwischen Mutter und Kind eingemalt. Zwei schwebende Engel halten den breiten, in seinem oberen Ende umgeschlagenen Vorhang mit dem diagonalen Gefält, und neue Engelfiguren in verschiedener Raumschicht erwecken in uns die Vorstellung des Dreidimensionalen. Zu einem Dreieck, das seine Spitze in der symbolischen Taube

1) Das Initiale »D« (Abb. 269) stammt aus dem Kölnischen Gebetbuch in der Großh. Bibliothek zu Darmstadt 1958 und ist von P. Winter daselbst aufgenommen.

findet, ist das Hauptmotiv mit den Kniefiguren der beiden Könige zusammengenommen. Der greise Balthasar, mit seinen betend zusammengelegten und emporgerichteten Händen, kniet in die Tiefe des Raumes hinein. Der Blick geht am Kind vorbei. Ihm gegenüber kniet Melchior gegen den Beschauer heraus. Die diagonal gestellten Arme tragen einen hohen Stengelpokal. Mit diesen Figuren wäre dem Bedürfnis nach Symmetrie Genüge getan. Wie ist der traditionelle, dritte König eingeordnet? Neben dem glitzernden Geschenk Melchiors bringt Lochner einen Pokal, auf dem das Licht spielt, und dessen Träger durch die breit behandelte Brust mit der aufgelegten Hand und dem vorgenommenen Kopf als Kaspar erkannt wird. Rechts und links sind zwei Massengruppen gebildet. In der Behandlung der Figuren spricht sich manche türkische Reminiszenz

Abb. 270. Kölner Tafel-Bild im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 1224, um 1420.
(Nach einer Originalaufnahme von G. Schwarz in Berlin.)

aus. Die linke Eckfigur mit dem mächtigen Schwert an der Seite steht diagonal mit gespreizten Beinen da; die rechte Hand ruht am Gürtel des vornehmen Pelzrockes; neben ihm der Mann mit dem Kronenhut des greisen Königs und als dritter im ersten Glied der Schwertträger. Die Hintergrundfiguren sind noch nicht klar entwickelt. Bei der schärfer gesehenen rechten Gruppe fällt zunächst die im Profil genommene Eckfigur, der Turbanfähnrich, auf, der wie ein Pfeiler im Raum dasteht; neben ihm in würdevoller Haltung der Kronenhutträger mit seinen verkürzt gegebenen Händen. Es folgt ein Mohrendiener, hinter dem die königliche Flagge lustig in die Tiefe des Raumes hineinflattert. Auf dem linken Flügel sieht man eine vielköpfige, zum Teil gotisch gedrängte Menge. Die vordere Dreiergruppe ist gut gegeben. Die vornehme Ursula mit der Profilfigur einer langzöpfigen Hofdame und dem Ehrenritter rechts stehen auf diagonaler Linie. Die zarten Kindergesichter, die so heimisch herausschauen, wirken recht per-

Abb. 271. Kölner Dom-Bild von Stephan Lochner.
(Nach einer Originalaufnahme von Ph. Herrmanns in Köln.)

sönlich. Auf dem rechten Flügel erscheint allen voran der h. Gereon, breitbeinig; hinter ihm ernste Männerköpfe[1]).

Stephan Lochner hat eine Schule von kurzer Dauer in Köln hinterlassen. Aus ihr ist ein Bild hervorgegangen, das den Namen seines Meisters nicht nennt. Es ist stark übermalt und neuerdings im Wallraf-Richartz-Museum zurückgestellt (Abb. 272) worden[2]). Es kann als eine Art Kopie des Dombildes gelten, nur ist alles lebloser und blasser geworden. Die Madonna mit einer Nelke in der linken Hand sitzt mehr nach rechts, die beiden ältesten Könige sind als Profilfiguren gegeben, Kaspar ist hinter Balthasar in die Bildfläche gerückt und das Gefolge vereinfacht.

Abb. 272. Schule Stephan Lochners im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln 94.
(Nach einer Originalaufnahme von Ph. Herrmanns in Köln.)

1) Mit welchen Augen sahen die Romantiker das Dombild an! Hören wir Friedrich v. Schlegel: »Ich sah auch gleich das Dombild, was nun besser wie ehedem restauriert, einem in dem herrlichsten Glanze klar und licht entgegenstrahlt. Es ist und bleibt die Blume und die Krone von allem, was vor Eyck gemacht worden, ja in Hinsicht der himmlischen Schönheit vielleicht das Schönste, das lieblichste und süßeste, was je auf deutscher Erde gemalt worden. Man könnte den Vers des Angelus darauf anwenden:

»Wer etwas in der Welt mag süß und lieblich nennen,
Der muß die Süßigkeit, die Gott ist, noch nicht kennen«,

wie ich denn überhaupt in manchen Versen des Angelus den Charakter irgend eines großen und göttlichen Bildes oft unbewußter Weise wundervoll anpassend ausgesprochen fand. Viele, sehr viele Meister haben diesen Maler des Dombildes in der Kunst übertroffen, dieser aber stand so recht im Übermaß der himmlischen Liebe und der ganzen Fülle der Gnade«. Man lese die ungedruckten, von M. Spahn mitgeteilten Briefe Fr. v. Schlegels in: »Hochland«. Kempten 1905, Jhrg. II, Heft 19, pag. 4.

2) C. Aldenhoven a. a. O., pag. 187.

Eine wertvolle, unveröffentlichte Glasmalerei aus der Sammlung A. Schnütgen in Köln geht ebenfalls auf das Dombild zurück. Die Komposition wird in die sechziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts zu setzen sein.

In diesem Zusammenhang möchte ich auch das Flügelbild Hans Schüchlins vom Tiefenbronner Altar[1]) von 1465 genannt haben (Abb. 273). Es ist keine Kopie, weit entfernt davon; aber da es aus der süddeutschen Entwickelungslinie völlig herausfällt, wird man wohl sagen dürfen, die Komposition greife auf eine Anregung des Dombildes zurück. Das Dreieckprinzip in der Bildung der Hauptgruppe ist gewahrt, die Verteilung der

Abb. 273. Hochaltar Hans Schüchlins in der Pfarr-Kirche zu Tiefenbronn, 1469.
(Nach der Photographischen Publikation der Kunsthistorischen Gesellschaft.)

Königsfiguren ist verwandt. Von der Wiedergabe des Gefolges ist dagegen völlig Abstand genommen, und der Vorgang im Sinn des reiferen Stiles in eine Flußlandschaft verlegt. Gibt man die Abhängigkeit in diesem bestimmten Sinn zu, dann wäre wohl auch der Erweis erbracht, daß Schüchlin die niederländische Kunst nicht erst aus zweiter Hand kennen gelernt hat. Ist er in Köln gewesen, so wird er wohl auch die vaterländische Grenze überschritten haben.

Weit stärker ist aus naheliegenden Gründen die Abhängigkeit bei dem Meister[2]) der Verherrlichung Marias auf einem Tafelbild im Besitz des Kommerzienrats Beissel zu Aachen.

1) M. Bach: »Studien zur Geschichte der Ulmer Malerschule«, in ZBK 1893, Jhrg. IV, pag. 121; Fr. Haack: »Hans Schüchlin, der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars«, in StZDK 1905, Heft 62, pag. 9.

2) E. Firmenich-Richartz: »Der Meister der Glorification Mariae«, in ZChK 1894, Jhrg. VII, pag. 5; C. Aldenhoven a. a. O., pag. 203.

In der Mitte einer Ruinenarchitektur erscheint die Sitzfigur der Madonna mit den Kniefiguren der beiden Dombildkönige, die ihre Plätze miteinander vertauscht haben. Als Pendant zum Mohrenkönig ist der greise Rogier-Joseph hinzugetreten. Rechts und links des breitbogigen Ruinenfensters die herkömmlichen Massengruppen; im Hintergrund eine Stadtvedute mit goldenem Abschluß.

Man darf aber auch sagen, daß ohne Lochners Dombild die symmetrisch angeordnete Anbetung der Könige aus der Werkstatt des Meisters des Münchener Marienlebens im Germanischen Museum zu Nürnberg 26 (Abb. 274) und das Ölgemälde des Meisters von S. Severin im Museum zu Köln[1]) nicht zu denken wäre.

Im Vorbeigehen ist schon einmal auf den Einfluß Rogiers van der Weyden hingewiesen worden. Es wird gut sein, sein berühmtes Triptychon an dieser Stelle gleich zu behandeln.

1) WGK Bd. II, pag. 493.

Abb. 274. Werkstatt des Meisters des Münchener Marien-Lebens im Germanischen Museum zu Nürnberg 26, um 1465.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Schmidt in Nürnberg.)

Abb. 275. Jean Fouquet in der Schloß-Bibliothek zu Chantilly, um 1450.
(Nach F. A. Gruyer.)

19. Der Rogier-Typus in der Deutschen Kunst.

Es gibt kein altniederländisches Anbetungsbild, das auf die Behandlung unseres Themas in der deutschen Kunst so eingewirkt hätte wie das Rogiers van der Weyden († 1464). Die Dispositionsart ist mehrfach transscribiert worden; einzelne Motive, namentlich die Madonna mit dem Christusknaben und der greise Joseph sind geradezu Lieblingsfiguren der deutschen Meister geworden (s. d. Titelbild). Das Bild ist ein Juwel altniederländischer Kunst[1]). Eine Ruinenarchitektur[2]) mit breitem Bogen im Vordergrund; vor

1) A. J. Wauters: »La Peinture Flamande«. Paris 1883, pag. 61, Fig. 12; K. Voll: »Die Altniederländische Malerei von Ian van Eyck bis Memling. Ein entwickelungsgeschichtlicher Versuch«. Leipzig 1906, pag. 67, Taf. X; O. Grantoff: »Die Gemäldesammlungen Münchens«. Leipzig 1907, pag. 14, Taf. X; K. Voll: »Vergleichende Gemäldestudien«. München-Leipzig 1907, pag. 91, Taf. XXIII und XXIV.

2) Es ist sehr einleuchtend, wenn C. Meyer und W. Creizenach die Ansicht fest vertreten, daß diese Ruinenarchitektur eine Wiedergabe des auf der geistlichen Bühne üblichen Stalles ist, der durchsichtig und nach allen vier Seiten offen sein muß, weil sich auf allen vier Seiten der Bühne Zuschauer befinden, welche das Spiel hören, namentlich aber sehen wollen. Bezeugt ist diese Art von Stall ausdrücklich durch das Luzerner Osterspiel; vgl. C. Meyer a. a. O., Bd. I, pag. 175; W. Creizenach: »Geschichte des neueren Dramas«. Halle 1893, Bd. I, pag. 168; R. Heinzel: »Beschreibung des Geistlichen Schauspiels im Deutschen Mittelalter«, in: »Beiträge zur Ästhetik, hrg. von Th. Lipps-R. M. Werner«. Hamburg-Leipzig 1898, Bd. IV, pag. 61 und 85.

dem Pfeiler mit dem Crucifixus die Sitzfigur der Madonna, auf die alles hinzielt. Die Bewegung hebt im Mittelgrund an, geht über die neugierige Dreiergruppe unter dem Torbogen fort und fließt über den halb gebeugt dastehenden König Melchior zu Balthasar hinab, und wenn man will, setzt sie sich in der Straßenvedute fort, die gleich hinter Joseph anhebt. Maria neigt ihr Haupt und blickt auf das Kind, das sie mit der einen Hand hält, während die andere den blauen Mantel zusammenschließt. Der Goldkönig führt die hageren Beinchen des angebeteten Knaben auf dem Linnentuch hoch und küßt andachtsvoll das Händchen. Man präge sich nur ein, wie diese Kniefigur gebaut ist, das linke Knie nicht unmittelbar auf dem Boden aufliegend, einwärts genommen und von dem langen Schlitz der »Glocke« umrahmt! Der Weihrauchkönig beugt ebenfalls sein Knie; die Hände halten den Goldpokal, sie sind zugleich zur Anbetung umschlossen. Größer ist der Zwischenraum zu König Kaspar, der unternehmend dasteht und den Kronenhut mit flatterndem Band zum Gruße gerade abnimmt[1]). In die

Abb. 276. Altar-Bild vom Meister des Münchener Marien-Lebens in der Martins-Kirche zu Linz a. Rh., 1463.
(Nach einer Originalaufnahme von Ph. Herrmanns in Köln.)

Lücke ist die kleine Dienerfigur eingestellt, die einen Stengelpokal seinem erlauchten Herrn überreicht. In der entsprechenden Bildhälfte losere Behandlung. Der alte Joseph mit Hut, Stab und Holzschuhen schreitet die Kellertreppe hinan, an deren Brüstung der herzogliche Schatzmeister Peter Bladelin kniet. Der Hauptakzent ruht auf dem Vordergrund. Der Mittelgrund, so hübsch und neu er auch sein mag, steht in keiner notwendigen, räumlichen Verbindung. Wie Wellen brechen sich die grünen Hügel an der steilen Stallmauer. Kräftige Farben. Rot und Blau sind dominierend. Blau gespannter Himmel mit leicht-krausem Gewölk über braunem Gemäuer. Man kann sich unterhalten, wenn man all die kleinen Sächelchen im Bild betrachten will. Ja, man sieht sie, ohne daß man

1) Man will in dem alten und jungen König die Porträts Philipps des Guten, in dessen Dienst die Brüder van Eyck standen, und Karls des Kühnen erblicken. Die Ähnlichkeit ist jedoch nicht ganz überzeugend. Man vergleiche »Philipp den Guten« im Louvre, »Karl den Kühnen« im Kaiser-Friedrich-Museum 545 (Saal 69). Wirkliche Porträts im Dreikönigbild kenne ich nur aus der berühmten Miniatur des für Etienne Chevalier gemalten Gebetbuches Iean Fouquets in der Schloßbibliothek zu Chantilly (Abb. 275). Hier trägt der Goldkönig die Züge Karls VII; vgl. F. A. Gruyer: »Les Quarante Fouquet«. Paris 1897, pl. VIII; H. Martin: »Les Miniaturistes Français«. Paris 1906, pag. 39, Fig. 6.

sie suchen muß, den Ehering, den die »Mutter Gottes« trägt, moderne, burgundische Hüte, Goldstickereien, elegante Röcke, Häuserbedachungen. Es liegt viel Ernst und noch mehr Herz in diesem Königbild, so recht geschaffen für die Wesensveranlagung der deutschen Quattrocentisten. Man begreift daher, daß Rogier wie eine Zaubermacht auf sie eingewirkt hat[1]).

Das Columbabild mag um 1450 für Köln gemalt sein. 1463 wird es bereits von dem Meister des Münchener Marienlebens in dem Altarwerk der Sieben Freuden Marias aus der Martinskirche zu Linz a. Rh. verwertet (Abb. 276). Die Sitzfigur der nimbierten Madonna ist noch weiter von der Bildmitte nach links gerückt. Im Motiv

Abb. 277. Meister des Münchener Marien-Lebens in der Pinakothek zu München 30, um 1470.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Bruckmann in München.)

und in der Stimmung geht sie wie der Christusknabe auf Rogier zurück. Sie hält mit der rechten Hand in gleicher Weise wie die Rogiers den kleinen Jesus, den ein Strahlennimbus auszeichnet. Rechts kniet der barhäuptige, greise Balthasar, aber er küßt nicht das Füßchen des jungen Erlösers, sondern er reicht mit beiden Händen seinen Stengelpokal dar. Melchior ist von rechts nach links gerückt, und der Rogier-Joseph von links nach dem Mittelgrund neben Balthasar. Kaspar ist als Rückfigur genommen,

1) Man vergleiche auch den Teppich im Berner Museum, der eine Rogier-Komposition wiedergibt, bei K. Voll: »Die altniederländische Malerei«, a. a. O., pag. 58. Ich bemerke, daß der Engel mit dem Spruchband: »Ne redeatis ad regem Herodem«, bereits im Dreikönig-Mysterium des zwölften Jahrhunderts vorkommt, bei H. Anz: »Die lateinischen Magierspiele«. Leipzig 1905, pag. 132.

den Kopf übermäßig nach der Seite gedreht; er erhält sein Geschenk von einem Knappen, an den sich die dichtgedrängte, flandrische Gruppe anschließt.

Rogier verwandt ist auch das Anbetungsbild des Meisters des Marienlebens in der Pinakothek zu München 30, nur hat hier gleichsam ein Platzwechsel stattgefunden (Abb. 277). Die Sitzfigur der Rogier-Madonna im Dreiviertel-Profil vor der Ruine, hinter ihr der Stall mit den legendären Tieren und der Wiesenplan. Balthasar kniet rechts vor der Stehfigur des Joseph, er faltet anbetend seine Hände. Der barhäuptige Melchior kniet ihm gegenüber und läßt sich, wie der Rogier-König von einem Diener einen Stengelpokal reichen. Im Mittelgrund zurückgeschoben erscheint Kaspar,

Abb. 278. Älterer Meister der h. Sippe in der Pinakothek zu München 47, um 1480.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Bruckmann in München.)

wiederum grüßend, den Hut in der Linken, den Pokal in der Rechten. Links aus dem Mittelgrund entwickelt sich das Gefolge, noch gotisch gedrängt.

Noch zweimal ruht der Mantel Rogiers van der Weyden auf den Schultern zweier Kölner Maler, auf dem Älteren und Jüngeren Meister der h. Sippe in der Pinakothek [1]) zu München 47 (Abb. 278) und in der Privatgalerie des Reichsfreiherrn von Landsberg zu Velen auf Schloß Gemen [2]). In beiden Kompositionen drängt sich alles nach links heran. Im Münchener Bild ist die nimbierte Madonna von der Mitte der Bildfläche auf eine durch Treppen zugängliche Architektur gerückt. Wie Maria leise das nimbierte Haupt

1) C. Aldenhoven a. a. O., pag. 250.

2) L. Kämmerer: »Hubert und Jan van Eyck«. Bielefeld-Leipzig 1898, pag. 61, Abb. 49; C. Aldenhoven pag. 242.

neigt, mit der linken Hand den schweren Mantel bedächtig zusammenschließt, die rechte Hand schützend auf das Leibchen des geliebten Kindes legt, wie der kniende, barhäuptige König die auf dem Linnentuch ruhenden Füßchen zu den Lippen emporführt, Kaspar grüßt und dann das Geschenk sich überreichen läßt, das alles führt auf Rogier zurück. Dem Bild fehlt freilich jene feierliche, niederländische Stimmung. Aber in einem Punkt ist der Sippenmeister reifer, die Figuren sind voller und selbständiger, und die Raumbehandlung ist entwickelter. Der Mittelgrund, der im Rogier-Bild mit seinem schematisch gegebenen, grünlich schimmernden Hügelland drückend wirkt, weitet sich hier in München im Sinn der Perspektive aus und findet im Hintergrund einen einigermaßen guten Abschluß[1]).

Abb. 279. Jüngerer Meister der h. Sippe auf Schloß Gemen, um 1490.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Bruckmann in München.)

Das unarchitektonisch gedachte Anbetungsbild in Velen mag um 1490 (Abb. 279) anzusetzen sein. Daß auch sein Meister das Columbabild gekannt hat, zeigt sich im

1) Das Motiv auf dem Bergweg rechts mag das achtzehnte Kapitel der Hildesheimer Legende erklären: »Und auf diesem Wege kamen sie vorbei an derselben Stätte, da sich der Engel den Hirten geoffenbaret hatte und mit ihm viel himmlisches Heer, zu der Zeit, da Christus geboren ward; und als sie da vorbeyzogen mit ihren Heeren, und die Hirten sahen den Stern, da giengen sie den Königen alsbald entgegen und erzählten denselben, wie in solchem klaren Schein der Engel ihnen wäre offenbar worden und hätte ihnen die Geburt Christi verkündiget. Und alle Dinge, die sie auf des Engels Wort gesehen hatten und gehöret, die sagten sie den Königen«, bei G. Schwab: »Die Legende von den heiligen drei Königen von Johann von Hildesheim. Aus einer von Goethe mitgetheilten lateinischen Handschrift und einer deutschen der Heidelberger Bibliothek bearbeitet und mit zwölf Romanzen begleitet«. Stuttgart-Tübingen 1822, pag. 89.

allgemeinen in dem Vordergrund-Arrangement, in der Auffassung des Christusknaben, in dem knienden, zum Handkuß bereiten Balthasar, der die Gesichtszüge des van Eyckschen »Mannes mit der Nelke« trägt und in der sehr charakteristischen Handhaltung Melchiors, zu dessen Linken Kaspar steht, an den sich das Gefolge anreiht. Woher stammt der italienische Kopf, der so selbstverständlich aus dem Bild heraussieht?

Die Anbetung des Jüngeren Duenwege in der Propsteikirche zu Dortmund (Abb. 280) spricht für sich selbst[1]). Man möge Motiv mit Motiv konfrontieren, und der ikono-

Abb. 280. Der Jüngere Dünwegge in der Propstei-Kirche zu Dortmund.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Bruckmann in München.)

graphische Zusammenhang ist da. Es ist interessant zu sehen, wie in der Musikantengruppe die deutliche Abhängigkeit von dem Dreikönigschauspiel sich kundgibt.

Selbst noch Holbein der Ältere hat sich bei aller Selbständigkeit von unserem Rogierschen Vorbild nicht ganz freimachen können. Das wird deutlich an der lavierten Federzeichnung (Abb. 281—282) aus der Kunstsammlung in Basel 96, um 1500. Man wird die Abhängigkeit von Rogier zugeben, wenn man das Auge auf die Hauptgruppe, die Madonna mit dem Christusknaben, und die Kniefigur Balthasars einstellt[2]). Die oft be-

1) W. Kaesbach: »Das Werk der Maler Victor und Heinrich Duenwege und des Meisters von Kappenberg«. Münster i. W. 1907, pag. 26.

2) Ed. His: »Hans Holbeins des Älteren Feder- und Silberstift-Zeichnungen«. Nürnberg 1886, pag. V, Bl. VI; C. Glaser: »Hans Holbein der Ältere«. Leipzig 1908, pag. 168 und 189.

merkten Züge kehren auch hier wieder. Vollends deutlich wird der Einfluß bei König Kaspar mit seiner langschleifigen Turbankrone, der sich von einem Diener den Stengel-

Abb. 281 und 282. Lavierte Feder-Zeichnungen Hans Holbeins d. Ä. in der öffentlichen Kunst-Sammlung zu Basel 96, um 1500. (Nach Ed. His.)

pokal überreichen läßt. Zu seinen Füßen ist auch das Hündchen als Lückenbüßer[1]). Vielleicht ist das Ganze die Kopie eines verlorenen Originals!

1) Der auf der Ruine sitzende Pfau weist auf Italien hin. Man findet ihn beispielsweise bei Vittore Pisano im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 95 A.

20. Der Rogier-Typus in der Niederländischen Kunst.

Wir haben soeben den Einfluß Rogiers auf das deutsche Anbetungsbild erkannt. Wir wenden uns den Niederlanden zu, wo der wirklich und dauernd fruchtbare Quell für die deutsche Kunst in der zweiten Hälfte des Quattrocento zu suchen ist. Es wird sich leicht ein Faden auffinden lassen, der von Rogiers Dreikönigsbild zur niederländischen Kunst hinführt. Da ist vor allem Hans Memling, der größte Künstler der dritten Generation zu nennen, dessen Anbetung als Mittelbild des Jan-Floreins-Altars

Abb. 283. Sebastian Brandts »Hortulus Animae« in der K. K. Hof-Bibliothek zu Wien 2706, um 1510.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Angerer-Göschl in Wien.)

vom Jahr 1479 in der Akademie[1]) zu Brügge Rogier voraussetzt. Man versteht nicht, wie K. Voll sagen kann, »von Kopie oder auch nur von Abhängigkeit kann jedoch in keiner Weise die Rede sein«. Man vergeht sich an dem Prinzip der Kontinuität, wenn man Memling ohne Rogier begreifen will. Und so dürfte man doch einen »Schluß auf das persönliche Verhältnis zwischen beiden Künstlern ziehen«. Die Madonna sitzt — es ist wichtig, dies festzustellen — genau in der Mitte des Bildfeldes

1) L. Kämmerer a. a. O., pag. 49, Abb. 43; K. Voll a. a. O., pag. 200; M. Rooses: »Die Meister der Malerei und ihre Werke«. Leipzig 1908, Lieferung I, pag. 19.

vor dem Mittelpfeiler der Ruinenarchitektur. Ihr Kopf ist in die reine Vertikale eingestellt. Der Christusknabe »im Stil der späteren Zeit behandelt« ist wie bei Rogier halb sitzend, halb liegend auf dem mütterlichen Schoß genommen. Rechts kniet der greise Balthasar, der die auf den Linnen aufliegenden Füßchen zum Kuß an die Lippen führt. Hinter ihm steht der greise Joseph, ein Verwandter des flandrischen; er hat in der Hand den Stengelpokal. Zur Linken des Goldkönigs erscheint Kaspar, der wie bei Rogier grüßend hinzutritt. Melchior ist eben im Begriff, die Genuflexio auszuführen. Die charakteristische Beinhaltung ist auch hier unverkennbar. Hinter ihm sieht man den Stifter Jan Floreins mit dem Gebetbuch in der Hand, die auf dem ausgebrochenen Mauerstück aufliegt. Hat man somit eine Reihe von integrierenden Bestandteilen des Rogier-Bildes wieder erkannt, so ist freilich zuzugeben, daß Memling seine Vorlage in den volleren, reiferen Stil der »Dritten Generation« übersetzt hat. Vor allem zeigt sich ein großer Unterschied zwischen beiden in der Raumauffassung. Rogier hat im Prinzip noch nicht den Teppichstil überwunden. Memling konstruiert den Raum und entwickelt methodisch den Hintergrund aus dem Mittelgrund heraus. Bei ihm handelt es sich um ein einheitlich zusammenfassendes Komponieren.

Daß die Anbetung in der Prado-Galerie 1424 keine eigenhändige Ausführung Memlings ist, hat K. Voll neuerdings in überzeugender Weise wieder ausgesprochen[1]). Sie ist »eine nicht sehr feine Schulwiederholung«. Doch hat man zu sagen, daß Rogiers Einwirkungen sich mehr in das Madrider Bild als in das zu Brügge hinein erstrecken. Die Varianten der figurenreichen Komposition wird man ohne weiteres heraussehen. In der Behandlung der Hauptgruppe greift der Meister stärker auf Rogier zurück. Man vergleiche die Hände der Madonna und den Christusknaben!

Memlings »Sieben Freuden Marias« in der Pinakothek zu München setzen wiederum Rogier voraus. Wir kommen an entscheidender Stelle darauf zurück.

Es ist wohl nichts dagegen einzuwenden, wenn wir das von Bodenhausen zum erstenmal veröffentlichte Frühwerk Gerard Davids in den Uffizien zu Florenz 708[2]) in bestimmter Weise in ikonographischen Zusammenhang mit Rogier bringen. Es kann kein Zufall sein, daß der barhäuptige, greise Balthasar das Händchen des nackten Christusknaben küßt, daß bei Melchior die schroffe Beinlinie durch das Gewand durchschimmert, und Kaspar mit abgenommenem Kronenhut sich von einem jugendlichen, in der vorderen Reihe der neugierigen Zuschauer stehenden Diener den Stengelpokal überreichen läßt.

Man darf nicht außer Acht lassen, daß das von Rogier ausgeprägte Thema des von einer Seite sich herandrängenden Volkszuges von Gerard David in dem Münchener Pinakothekbild 118[3]) und in dem herrlichen Gemälde der Londoner National-Galerie 1079[4]) übernommen worden ist.

Rogiers Columbabild hat die offenkundigste Wirkung auf seine Zeit und die ihr folgende ausgeübt.

Was aus unserem Rogier-Typus um 1510 werden kann, mag der niederländische »Hortulus Animae« (Abb. 283) Sebastian Brandts aus der k. k. Hofbibliothek zu Wien 2706 dartun. Die Hauptgruppe und das links sich anschließende Gefolge zu Fuß, die

1) K. Voll a. a. O., pag. 201.

2) E. Freiherr v. Bodenhausen: »Gerard David und seine Schule«. München 1905, pag. 94 und 95.

3) E. v. Bodenhausen pag. 117.

4) E. v. Bodenhausen pag. 184.

Ruinenarchitektur und die Treppe wiederholen sich. Es will mir scheinen, als seien all diese Motive die verklingenden Töne eines oft gesungenen Liedes.

Bleiben wir aber bei der Kunst des Stadtmalers von Brüssel, ohne gerade das klassische Columbabild im Sinn zu haben, so läßt sich es auch verstehen, wenn wir hier den rechten Flügel des Middelburgeraltares (Abb. 284) im Kaiser-Friedrich-Museum 535[1]) nennen. Das dargestellte Thema greift inhaltlich auf Syrien zurück. In dem apokryphen Buch Seth — wir wissen es längst — ist der echt orientalische Gedanke ausgedacht, unsere Drei Magier hätten in dem Wunderstern von Bethlehem den kleinen Jesus

Abb. 284. Middelburger Altar Rogiers van der Weyden im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 535.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Hanfstängel in München.)

Abb. 285.
Alt-Niederländische Silberstift-Zeichnung in der Albertina zu Wien.
(Nach J. Schönbrunner-J. Meder.)

geschaut[2]). In dem Berliner Bild kehrt das Thema wieder. Man sieht im Vordergrund der schmalen Bildfläche die Dreiergruppe in starker Bewegung. Die barhäuptigen Könige Balthasar und Melchior sind in die Kniee gesunken, während Kaspar, den Kronenhut in beiden Händen, zur Rechten von Melchior steht. Balthasar, eine Rückfigur mit eingestelltem Profilkopf, hält erstaunt die Hände weit auseinander; er wird sie gleich betend zusammenfalten, wie es sein Nebenmann schon getan hat. Der Blick geht nach oben, wo über dem aufdringlichen, die linke Bildfläche fast zur Hälfte füllenden Hügel

1) K. Voll a. a. O., Taf. XIII.
2) Bd. I, pag. 19 und 21.

der nackte Christusknabe im dichtstrahligen Sternenglanz schwebt. Die Rechte ist segnend erhoben, und das Kinderauge schaut auf die anbetenden Männer holdselig hinab.

Die hier mitgeteilte Silberstiftzeichnung auf weißgrundiertem Papier in der Albertina (Abb. 285) schreibt man[1]) mit Recht einem sonst unbekannten Niederländer zu. Sie ist keine Vorstudie Rogiers zu dem Berliner Original gewesen. Dazu ist der Linienzug zu sanft und die Behandlung der Hände zu charakterlos. Auch ist die am meisten abweichende Figur des Mohren mit dem zu schwach emporgehobenen Blick nicht als Vorbereitungsfigur zu denken. Gerade in den entscheidenden Linien spricht sich das Kleben an der Bildvorlage aus. Die Nachstudie bringt nur die Dreiergruppe der Könige.

1) J. Schönbrunner-J. Meder: »Handzeichnungen Alter Meister aus der Albertina und Anderen Sammlungen«. Wien 1890, Bl. 424.

Abb. 286. Bayrisch-Tirolisches Tafel-Bild des Pseudo-Multschers im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 1621 A, 1437.
(Nach einer Originalaufnahme von G. Schwarz in Berlin.)

21. Hans Multscher und die Multscherfrage.

Es kann wohl als ziemlich sicher gelten, daß der Maler des Sterzinger Altarwerkes nicht identisch ist mit dem urkundlichen Bildhauer Multscher und daß dieser sich von dem Maler der Berliner Folge unterscheidet. Man hat also in der Multscherfrage drei Meister anzunehmen, was Georg Dehio schon immer getan hat[1]). Wir werden sehen, daß auch ein direkter Vergleich unseres Themas zu demselben Resultat führt. Beginnen wir mit der Berliner Anbetung[2]) der Könige (Abb. 286), deren Datierung gesichert ist 1437. Eine Ausdruckskomposition mit reicher Figurenfüllung, mit dem Charakter des Hochgelagerten, das ist der erste Eindruck, den man bekommt. Keine horizontalen, ruhenden Flächen, sondern Vertikalismus; dabei viel Hast und Lärm, ein anhaltendes Drängen! Die Figurengruppe des Gefolges schiebt nach vorwärts. Wird der Mohr den Stoß aufhalten können? Die acht Figuren recken und strecken die Hälse, sie wollen sehen, was vorne los ist. So wird das Auge auf die Hauptgruppe hingelenkt. Hier ist mehr Luft, die Komposition ist loser. Der Bau dieses Bildausschnitts ist friedlicher. Eine bedeutende Madonna — die einzig reine Umrißfigur im Bild — sitzt unter dem Strohdach der Ruine, nach der Mitte zu abgerückt. Sie senkt zart das Haupt, und viel Stimmung liegt in dem wehmuterfüllten Mund. Sie denkt — es wird hier ganz klar — an das Schicksal des Gottessohnes. Joseph steht neben ihr mit interessanter Gebärdensprache. Die hoch genommene, linke Hand antwortet dem vorgenommenen Kopf. Es ist der Gestus des völligen Überraschtseins. Joseph ist fortgeeilt, um für das Kind Nahrung zu holen. Als er heimkommt, da ist sein Häuschen mit Menschen und Neugierde gefüllt. Warum soll denn Joseph gerade für Maria den Brei zurecht machen, wie Stadler immer meint. Es heißt doch in den mittelalterlichen Volksliedern:

»Joseph kocht ein Müselein,
Maria streicht's jrem Sönlein ein,
Das küss wermet ein Engelein und singet fein[3])«.

Der kleine Jesus, nackt, sitzt auf dem mütterlichen Schoß mit gleich hochgezogenen Knien und läßt sich von der Mutter die Hand nach dem Goldkästchen führen. Balthasar kniet. Ist es zu viel gesagt, er ist die erste deutsche Königfigur, die wirklich nur von

---

1) Man hat sich den Bildhauer Multscher als den Chef einer großen Werkstatt zu denken, dem auch Malereiaufträge zuteil wurden, die er dann von seinen Schülern ausführen ließ. Ähnlich liegt der Fall im Bopfinger Altar (Jagstkreis); hier ist auf der Rahmenleiste zu lesen: »Friederich Herlein maler«. Herlin, der bekannte Nördlinger Maler, ließ also unter seiner Aufsicht die betreffenden Statuen anfertigen. Mehr Beispiele werden sich ausfindig machen lassen, wenn man einmal der Frage energisch auf den Leib rückt.

2) M. J. Friedländer: »Hans Multschers Altarflügel von 1437«, in JPKS 1901, Bd. XXII, pag. 253; F. J. Stadler: »Hans Multscher und seine Werkstatt, ihre Stellung in der Geschichte der Schwäbischen Kunst«, in StZDK 1907, Heft 82, pag. 17.

3) Bd. I, pag. 64.

frommer Andacht lebt? König Melchior, wie sein älterer Glaubensgenosse von dem Holzpfeiler überschnitten, steht neben ihm, vorgebeugt, zur Anbetung bereit, und dahinter der Mohr ganz monumental, wie eine Statue auf ihrem Sockel. Die rechte Hand

Abb. 287. Bayrisch-Tirolisches Glas-Gemälde des Pseudo-Multschers in der Besserer-Kapelle des Münsters zu Ulm, um 1440.
(Nach einer Originalaufnahme im Verlag des Evangelischen Kirchengemeinderats in Ulm.)

ist im Gestus der Anbetung erhoben. Der Stern fehlt. Warum wohl? Die Sternprozession ist im fünfzehnten Jahrhundert mit der Verlegung des Schauspieles aus der Kirche ins Freie nachgerade weggefallen. Noch ein Wort über die Behandlung des Lichtproblemes. Es ist alles malerisch gegeben. Das Auge kann nur eine einzige Sil-

houette entdecken, sonst Überschneidungen und Verkürzungen. Das Licht ist nicht einheitlich konzentrisch. Es spielt auf der Pfanne des alten Joseph; der farbige Vorhang, der hinter der Maria in die Höhe sich entwickelt, spiegelt sich im Goldkästchen; daneben reiche Tonwerte und zarte Lichtübergänge. Man muß sie vor dem Bild erleben!

Das also ist die Kunst des Berliner »Multscher«, des Pseudo-Multscher. Hat sie etwas mit Schwaben zu tun? Die Antwort lautet, nein! Im Allgäu, im bayrisch-tirolischen Kunstgebiet ist sie zu Hause. Aber wir dürfen nicht abkommen von unserem Weg. Dem Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum steht das Glasgemälde[1]) im Chor der

Abb. 288. Bayrisch-Tirolisches Tafel-Bild in der Richtung des Pseudo-Multschers im Kunsthistorischen Hof-Museum zu Wien 1395, um 1450.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Bruckmann in München.)

Bessererkapelle des Münsters zu Ulm (Abb. 287) nahe; es ist die Hauptgruppe gleichsam im Gegensinn gegeben. Man kann wohl sagen, der Entwurf rührt vom Berliner »Multscher« her. Die Fortsetzung findet sich in dem Laufener Dreikönigbild[2]), und den Schluß sieht man in dem Gemälde des Hofmuseums[3]) zu Wien 1395 (Abb. 288), das Semper mit 1465 etwas zu spät angesetzt hat. Mit diesem Bild sind wir bereits in die fünfziger

1) R. Pfleiderer: »Münster-Buch«. Ulm 1907, pag. 129; F. J. Stadler a. a. O., pag. 45, Taf. 3.
2) F. J. Stadler pag. 55, Taf. 4.
3) F. J. Stadler pag. 56; H. G. Semper: »Alttirolische Kunstwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts«. Innsbruck 1902, pag. 1, Bl. II.

Jahre des Quattrocento gekommen, kurz vor dem entscheidenden Flügelbild des Sterzinger[1]) Altares (Abb. 289). Ein neuer Meister, nicht zu identifizieren mit dem Berliner Pseudo-Multscher und nicht mit dem Meister der holzgeschnittenen Hauptgruppe des Sterzinger Altares! Es führt kaum ein Weg von hier zu Pseudo-Multscher in Berlin. Wenige Figuren, keine Hast, keine fast bedrohliche Masse! Es spricht ein andres Temperament aus dem Bild. Man kann nicht annehmen, daß innerhalb von zwanzig Jahren eine derartige innere Wandlung in dem Seelenleben eines Künstlers sich vollzogen habe. Die Sitzfigur der Maria ist durchaus verschieden von der Berliner. Sie hält den recht steif

Abb. 289. Schwäbisches Flügel-Bild des Malers des Sterzinger Altar-Werkes im Rathaus zu Sterzing, um 1456.
(Nach der Photographischen Publikation der Kunsthistorischen Gesellschaft.)

auf dem Schoß sitzenden Knaben mit beiden Händen. Die Kniefigur Balthasars ist mit ihr zu einer Raumgruppe umschlossen. Abgerückt ist Kaspar, fast abgesondert, aber die linke Hand stellt die Vermittelung zur Hauptgruppe her, und der im Bogen herumgeführte Wiesenweg nimmt ihn wieder herein. Joseph ist schlecht weggekommen,

1) C. Fischnaler: »Beiträge zur Geschichte der Pfarre Sterzing«, in: »Zeitschrift des Ferdinandeum«. Innsbruck 1884, Heft 28, pag. 127; F. v. Reber: »Hans Multscher von Ulm«, in: »Sitzungsberichte der Philos. Phil. und der Hist. Classe der Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften«. München 1898, Bd. II, Heft 1, pag. 51; A. Schmarsow: »Die Oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts«. Leipzig 1903, pag. 33; M. Bach: »Hans Multscher in neuer Beleuchtung«, in: »Archiv für christliche Kunst«. Ravensburg 1904, pag. 119.

ein neugieriger Kopf ohne Rumpf. Es ist sehr gut von Stadler gesehen, was er in diesem Sterzinger Bild als unter niederländischem Einfluß stehend bezeichnet hat. Es ist das Columbabild Rogiers, auf das zurückgegriffen ist, nicht im Typus, sondern in stilistischen und ikonographischen Einzelheiten. Die komplizierte Art des Kniens bei König Balthasar, die Behandlung seines Mantels, der jugendfrische Mohr, seine Gewandstücke — wir unterschreiben es Wort für Wort, was Stadler über dieses Abhängigkeitsverhältnis ausgesagt hat[1]). So kommen wir auch von dieser Seite darauf, den Rogier-Altar früher hinauf zu datieren, als es in der Regel geschieht. 1456 sind bereits die Sterzinger Tafeln in Arbeit. 1463 hat der Meister des Münchener »Marienlebens« in seiner Linzer Anbetung Rogier verwertet. Man wird also gut tun, den Columbaaltar um 1450 anzusetzen.

22. Das Fünf- oder Sechsfiguren-Bild.

Wie soll man die nunmehr zu betrachtende Gruppe benennen, die nichts bringt als die zur Handlung unbedingt notwendigen Personen, die Madonna mit dem kleinen Jesus, die drei Adoranten, und wenn es erforderlich sein sollte, den alten Joseph? Die Tendenz der inhaltlichen Vereinfachung und Klärung, die Reduktion des Gegenständlichen auf ein Allernotwendigstes spricht laut. Es liegt wohl nicht an der mangelhaften Technik, wenn man den mannigfachen, übrigen, in der Vergangenheit errungenen Resultaten aus dem Weg geht. Die Idee der Komposition soll ihren reinen Ausdruck

Abb. 290. Tafel-Bild von Konrad Witz im Archäologischen Museum zu Genf, 1444.
(Nach D. Burckhardt.)

1) F. J. Stadler a. a. O., pag. 45.

finden und durch nichts abgelenkt werden. Wie die frühmittelalterliche und antikchristliche Kunst so vereinfacht auch jetzt die neue Zeit; und sie leitet — beachtsam genug — indem sie weit zurück sieht, zur eigentlichen Renaissance über.

Wir müssen uns an wenigen Beispielen genügen lassen, an denen im großen und ganzen sich die Ergebnisse erproben können, die wir in anderem Zusammenhang gefunden haben. Manche Denkmäler, die hierher gehören, haben frühere Kapitel bereits erwähnt. Die Auffindung eines ikonographischen Generalnenners wird und muß mit zunehmender Distanz immer schwerer werden.

Ich beginne mit der geistvollen Komposition von Konrad Witz[1]) aus dem Jahr 1444 (Abb. 290). Eine diagonal zum vorderen Bildrand gestellte, gotisierende Architektur mit Dachanbau, in deren Inneres die Tiere verlegt werden[2]). Über dem Portal in einer Nische erscheint der sitzende König David der »Biblia pauperum«[2]), die Harfe spielend; rechts und links auf niederen Konsolen zeigen sich zwei Statuetten. Die abbröckelnde Wand ist nicht etwa symbolisch, sondern als zum Stil gehörig zu erklären. Die Maria sitzt wie die Straßburger h. Katharina ganz tief; vom Stuhl ist nichts zu sehen. So kann der schwere Mantel breit auflagern und das reiche Gefält hübsch sich entwickeln. Die Madonna senkt demütig das Haupt und hält mit beiden Händen das nackte Kind mit seinen bedeutenden Augen. Es ist beachtenswert, es sitzt auf der linken Schoßseite und läßt den ernsten Blick nach rechts in unbestimmte Fernen schweifen. Sein Auge bekommt so den knienden Balthasar nicht zu sehen. Der greise König hält in der Rechten eine Goldschale, deren Deckel die linke Hand trägt; hinter ihm stehen Melchior im Sammt-

Abb. 291. Tafel-Bild aus der sog. »Mittel-Rheinischen Schule« im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 1205, um 1440.
(Nach einer Originalaufnahme von G. Schwarz in Berlin.)

1) D. Burckhardt: »Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im XV. Jahrhundert«, in: »Festschrift zum vierhundertsten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen«. Basel 1901, pag. 283, Tafel XX; A. Schmarsow: »Die Oberrheinische Malerei« a. a. O., pag. 17.

2) Das gleiche Motiv zeigt sich nur noch einmal in dem Tafelbild des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin 1205 (Abb. 291), das in stilistischer Hinsicht, worauf ja schon aufmerksam gemacht wurde, an Witz erinnert. Die Gemeinsamkeit und die Ähnlichkeiten werden mit der Annahme einer burgundischen Urquelle zu begründen sein; vgl. auch H. Thode: »Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionsszenen«, in JPKS 1900, Bd. XXI, pag. 64.

rock mit der aparten Sendelbinde und nur ein wenig zurück Kaspar, ein stämmiges Dastehen mit gespreizten Beinen, es ist die mittelalterliche, militärische Grundstellung. Durch die Hoftür tritt gerade Joseph ein — die Figur ist perspektivisch verkleinert — den Stock in der Rechten, eine Kanne in der Linken. Wie die Hymnen singen, hat er nach den schweren Stunden seiner Frau die häuslichen Geschäfte zu erledigen. Ein hübscher, volkstümlicher Zug! Keine Landschaft, sondern eine Goldbrokatwand dient als Abschluß.

Abb. 292. Altar-Bild aus der Werkstatt Friedrich Herlins im Privat-Besitz des Ingenieur-Hauptmanns a. D. Fr. Geiger in Neu-Ulm.
(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Geiger.)

Daß aber die malerische Tendenz sich reich entfaltet, zeigt sich, wenn man auf die bedeutsamen Schlagschatten das Auge einstellt. Wie die Sitzfigur der Madonna mit dem Christusknaben an der weißgetünchten Wand, der harfenspielende David, die Statuetten und das Gebälk Schatten werfen und das Licht auf dem Ziegeldach flimmert, das ist etwas Unerhörtes für die damalige deutsche Kunst. Wo ist die burgundische Vorlage?

Man könnte in der Weise mit der Analyse anderer Denkmäler fortfahren. Beschränken wir uns wie gesagt darauf, die Hauptbeispiele aufzuzählen: Flügel des

Löffelholtzaltares von 1453 in der Peterkapelle der Sebalduskirche zu Nürnberg [1]); Altarbild Friedrich Herlins vom Jahr 1466 in Rothenburg [2]); Altarbildchen aus der Werkstatt Friedrich Herlins [3]) im Privatbesitz des Ingenieurhauptmanns a. D. Geiger in Neu-Ulm (Abb. 292), um 1470; Tafelbild aus der Werkstatt Michael Wohlgemuts im Germanischen Museum [4]) zu Nürnberg 125 (Abb. 293); Fränkisches Tafelbild in der Gemäldegalerie

1) H. Thode a. a. O., pag. 118.

2) Fr. Haack a. a. O., pag. 33, Abb. 4.

3) Das übermalte Bildchen erinnert in der Figur der Madonna mit dem Christusknaben und des knienden Königs Balthasar an die Anbetung Herlins im Hochaltar der Nördlinger Georgkirche; vgl. Fr. Haack Abb. 3. Vielleicht liegen aber auch bayrische Einflüsse vor, worauf die schwere Architekturbehandlung hindeuten möchte.

4) Der Profilkopf von König Balthasar ist ein Nachklang an das Hans Pleydenwurffsche Porträt des Kanonikus Schönborn. Man vergleiche damit die stark übermalte Stifterfigur in der großen Kreuzigung des Germanischen Museums 100 (Abb. 294). — Der Straußeneipokal Kaspars hat nachträglich das Mono-

Abb. 293. Werkstatt Michael Wolgemuts im Germanischen National-Museum zu Nürnberg 125.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Schmidt in Nürnberg.)

Abb. 294. Kanonikus Schönborn aus der Kreuzigung Christi des Hans Pleydenwurff im Germanischen National-Museum zu Nürnberg 100.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Schmidt in Nürnberg.)

zu Karlsruhe 81 (Abb. 295), um 1480; Flügelbild des Hochaltars der S. Blasiuskapelle zu Kaufbeuren, um 1480[1]); Oberdeutscher Schrotschnitt im Kupferstichkabinett zu Wien 760, um 1480[2]); Schwäbisches Tafelbild[3]) in der Gemäldegalerie zu Karlsruhe 907 (Abb. 296), um 1490; Oberdeutsches Flügelbild vom Hochaltar der Wallfahrtskapelle zu Lautenbach im mittleren Schwarzwald (Abb. 297); Triptychon im Heiligengeisthospital zu Lübeck, um 1490[4]);

gramm Dürers erhalten; die gleiche Fälschung findet sich auch auf dem Becher der Basler Anbetung 96 und auf dem Pflock vor dem Kreuz Christi in dem zweifellos echten Bild des Hausbuch-Meisters aus der Städtischen Galerie zu Freiburg i. Br.

1) Fr. Haack: »Die St. Blasiuskapelle in Kaufbeuren und ihre Ausstattung«, in ZBK 1897, Jhrg. IX, pag. 252, Abb. 3.

2) G. F. Waagen a. a. O., pag. 239.

3) Schon die breiten Schuhe, die sog. »Ochsenmäuler« und die Behandlung des Stengelpokals Balthasars sprechen für diese Zeit.

4) »Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck«. Lübeck 1906, Bd. II, pag. 476.

Abb. 295. Fränkisches Tafel-Bild in der Gemälde-Galerie zu Karlsruhe 81, um 1480.
(Nach einer Originalaufnahme von E. Hardock in Karlsruhe.)

Abb. 296. Unbekannter Schwäbischer Meister in der Gemälde-Galerie zu Karlsruhe 907, um 1490.

(Nach einer Originalaufnahme v. E. Hardock in Karlsruhe.)

Abb. 297. Hoch-Altar der Wallfahrts-Kapelle zu Lautenbach im Schwarzwald, um 1490.

(Nach einer Original-aufnahme von G. Salzer in Baden-Baden.)

Abb. 298. Dreikönig-Altar von Johann Wydyz in Münster zu Freiburg i. Br., 1505.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Bruckmann in München.)

Holzschnitzwerk vom Marienaltar in der Klosterkirche zu Blaubeuren aus der Schule Jörg Syrlins des Jüngeren[1]), um 1495; Niederländisches Tafelbild in der Schloßkirche zu Meißen, um 1495[2]); Holzschnitt des Diurnale Basiliense in der Hofbibliothek zu Karlsruhe, um 1499[3]); Predellarelief des Marienaltars in der Herrgottskirche zu Creglingen von Tilman Riemenschneider, um 1495—1499[4]); Holzskulptur von Johann Wydyz vom Schrein des sog. Dreikönigaltars[5]) im Münster zu Freiburg i. B. (Abb. 298), 1505.

Endlich noch ein Wort über das Tafelbild in der Gemäldegalerie zu Wien 1492 (Abb. 299), das daselbst der Rheinischen Schule zugeschrieben wird. Das Gemälde ist ein interessantes Beispiel für die Entartung des gotischen Stils, die mit dem letzten Dezennium des Quattrocento allenthalben sich entfaltet. Ungereimte Motive sind gegeben,

Abb. 299. Rheinisch-Kölnisches Tafel-Bild in der K. K. Gemälde-Galerie zu Wien 1492, nach 1500.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Bruckmann in München.)

1) K. Baur: »Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche sowie der Neubronner-Altar in der Stadtkirche zu Blaubeuren«. Blaubeuren 1900, Taf. XI; Ed. Paulus a. a. O., Taf. 73.

2) H. Thode: »Die Jugendgemälde Albrecht Dürers«, in JPKS 1891, Bd. XII, pag. 8. — Höchst wahrscheinlich stammt das Bild von einem jener Niederländischen Maler, die, wie Bruck dargetan, im Dienst des Kurfürsten Friedrich des Weisen standen; vgl. R. Bruck: »Friedrich der Weise als Förderer der Kunst«, in StZDK 1903, Heft 45, pag. 140.

3) W. Weisbach: »Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration«, in StZKD 1896, Heft 6, pag. 41, Taf. 12.

4) E. Tönnies: »Tilmann Riemenschneider«. Straßburg i. Els. 1900, pag. 153; Ed. Paulus Taf. 58; »Klassischer Skulpturenschatz«, 497.

5) F. R...: »Zum Dreikönigsaltar im Freiburger Münster«, in RKW 1899, Bd. XXII, pag. 224.

denen man, wenn man sich nach Analogien umsieht, bei dem Severinmeister und dem Meister des Bartholomäus-Altars wieder begegnet. Vorne sitzt eine Madonna, den Kopf nach links wendend, in mächtigem, breit aufliegendem Mantel. Sie hält mit der rechten Hand den verzerrten Knaben, dessen linke Hand nach der Mutter greift, während König Balthasar die Rechte zum Kuß an die Lippen führt. Was soll bei der Madonna der Mittelfinger der linken Hand, der so sinnlos in das Gewand einsticht? Über den Goldkönig hat sich der Manierismus nur so ausgebreitet. Wie er sich biegt und wendet und krümmt, der alte Herr mit seinem kahlen Schädel, den ein Goldreif umspannt! Hinter ihm im Mittelgrund steht König Melchior mit stacheligem Kronenhut. Das Haar

Abb. 300. Kopie des Jakob Cornelisz van Oostzanen nach dem Flémalle-Meister im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 538, um 1490.
(Nach einer Originalaufnahme von G. Schwarz in Berlin.)

ist wie mit dem Stichel behandelt. Zwischen ihm und der Madonna erhebt sich ein hochaufgeschossener, überschneidender Baum mit kranzartigem Laubwerk, wie ein Rechen in die Erde eingesteckt. Der Mohrenfürst Kaspar mit seinen Schnabelschuhen[1]) steht rechts in weißem Mantel und neben ihm der greise Joseph, die Hände im Gewand verhüllt. Es liegt viel Spitzes und Stechendes, Überflüssiges und Kurioses in der Gebärde und im Faltenwurf. Wer das Bild gemalt hat, weiß man nicht; doch gehört es wohl der Richtung des Severinmeisters an und wird nach 1500 entstanden sein.

1) Der Schnabelschuh als solcher ist übrigens alt. Schon in der Chronik von Limoges, um 1180, klagt Gaufredus über diese Mode; vgl. A. Schultz: »Das Höfische Leben zur Zeit der Minnesinger«. Leipzig 1879, Bd. I, pag. 222.

Als niederländische Analogie mag das Tafelbild im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 538 (Abb. 300) genannt sein, über das schon manches Wort laut wurde. Waagen und Passavant konnten es noch dem »Meister mit dem Weberschiffchen« zuschreiben; Scheibler denkt an Jakob Cornelisz van Ostzanen. H. v. Tschudi hat das richtige Schlußwort gesprochen: »Eine wahrscheinlich auf Jakob Cornelisz zurückführende Kopie nach dem Flémaller[1])«.

Als französische Analogie veröffentliche ich das provenzalische Tafelbild der Privatsammlung des Barons Guillibert in Aix-en-Provence (Abb. 301) aus der Frühzeit des Cinquecento, dessen Meister noch zu ermitteln ist[2]).

Abb. 301. Provenzalisches Tafel-Bild in der Privat-Sammlung des Barons Guillibert in Aix-en-Provence, um 1500.
(Nach einer Originalaufnahme des Barons Guillibert.)

1) G. F. Waagen: »Nachträge zur zweiten Ausgabe von Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei«, in Fr. Eggers: »Deutsches Kunstblatt«. Leipzig 1850, Jhrg. I, pag. 396; J. D. Passavant: »Gemälde der altdeutschen Schulen in Spanien«, in: »Deutsches Kunstblatt«. Leipzig 1853, Jhrg. IV, pag. 220; G. F. Waagen: »Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen«. Stuttgart 1862, Abt. 1, pag. 167; L. Scheibler: »Die Gemälde des Jacob Cornelisz von Amsterdam«, in JPKS 1882, Bd. III, pag. 18, 20, 57; H. von Tschudi: »Der Meister von Flémalle«, in JPKS 1898, Bd. XIX, pag. 105.

2) Nach einer gütigen Mitteilung von Baron Guillibert soll einer Tradition zufolge König René (1408—1480) das Bild (36×28 cm) im Jahr 1450 dem Bartholomäusstift in Aix vermacht haben. Diese frühe Datierung ist natürlich unbrauchbar.

23. Der Schongauer-Typus.

Man darf sich den Einfluß Martin Schongauers auf die deutsche Kunst im letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts nicht zu unbedeutend vorstellen. Viele seiner Stiche sind von Hand zu Hand gewandert. Man beutete sie bald kompositionell, bald in dem einen oder anderen Motiv aus. Wir möchten glauben, daß von den Stichen[1]) Schongauers gerade die Anbetung der Drei Könige (B. 6) am meisten wiederholt worden ist (Abb. 302).

Abb. 302. Kupfer-Stich Martin Schongauers. B. 6, um 1470.
(Nach einer Originalaufnahme von Amsler-Ruthardt in Berlin.)

Nicht was er sagte, mag eben einen so großen Eindruck auf die Zeitgenossen ausgeübt haben, sondern wie er sich aussprach. Wie hat Schongauer unser Thema behandelt? Links in einer verfallenen, mit einem Strohdach bedeckten Architektur

1) Fr. Lippmann: »Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen«. Berlin 1890, Mappe II, Taf. 1; A. Schmid: »Copien nach Kupferstichen von Schongauer bei oberdeutschen Malern und Bildhauern«, in RKW 1892, Bd. XV, pag. 19; Fr. Baumgarten: »Der Freiburger Hochaltar«, in StZDK 1904, Heft 49, Taf. V. 7; H. Wölfflin: »Die Kunst Albrecht Dürers«. München 1908, 2. Aufl., pag. 93.

Abb. 303. Seiten-Altar Friedrich Herlins (?) in der Georgs-Kirche zu Dinkelsbühl, um 1475.
(Nach Fr. Haack.)

sieht man die Sitzfigur einer gotisierenden Madonna auf einfachem Holzgestühl, in langer Tunika und weitem Mantel, der buchtartig den rechten Arm umgibt. Sie ist fast von vorn gesehen und neigt leise das zarte Antlitz nach rechts, den Blick demütig gesenkt. Auf dem Schoß sitzt aufrecht der nackte Christusknabe. Ja — es ist kein eigentliches Sitzen — er schwebt mehr über dem breit sich hinziehenden Mantelstück, das zwischen den Knien rasch hinabfällt. Sein rechtes Händchen liegt auf dem mütterlichen Daumen, während die Linke auf dem Doppelbecher ruht, den die Hand der Mutter gleichsam wägend trägt. Balthasar hat also seine Huldigung in Form der Darbringung seiner Gabe vollzogen. Es setzt bei ihm die reine Anbetung ein. Als vornehmer Reiterkönig in langem Mantel mit breitem Pelzkragen kniet er auf dem Erdboden; die Hände sind gefaltet. Die Figur ist nicht klar gesehen. Wo ruhen die beiden Kniee? Links neben Balthasar und zwischen der flankierenden Säule mit Würfelkapitell

Abb. 304. Hoch-Altar der Georgs-Kirche zu Nördlingen im Stadt-Museum zu Nördlingen, um 1475.
(Nach Fr. Haack.)

liegt breit der pelzbesetzte Kronenhut. Melchior steht seitwärts auf rechtem Stand- und linkem Spielbein. Man hat den Eindruck, daß er in dieser Position nicht lange wird beharren können. In der Rechten trägt er unsicher eine spätgotische Monstranz; der Daumen ist von oben fest auf den Fuß aufgelegt; die gleiche Art des Haltens kehrt beim jungen König wieder. Die schlanke Figur mit dem vorgeführten Lockenhaupt wird fast erdrückt von dem schweren, sich auf der linken Schulter auftürmenden und nach rückwärts herabflutenden Mantel mit dem reichen Gefält. Als Ausdruck der Ergeben-

Abb. 305. Martin Schwarz im Germanischen Museum zu Nürnberg 132, um 1480.

Abb. 306. Werkstatt Michael Wolgemuts aus der Haller-Kapelle zum h. Kreuz in Nürnberg, um 1480.

(Nach Originalaufnahmen von F. Schmidt in Nürnberg.)

heit hält der König den Kronenhut in der linken Hand. In kleinem Abstand von dem greisen Fürsten steht Kaspar diagonal zu Melchior. Die Kunst liebt es, den »schwarzen Mann« auffallend zu kostümieren. Sie gibt ihm eine Klunkermütze, deren Spitze abzubrechen scheint, befransten Rock mit weiten Ärmeln, ein Riesenschwert am Schultergürtel und hohe, umgeschlagene Schnabelstiefel mit mächtigen Sporen. In beiden Händen trägt er einen Stengelpokal. Wer hält den Deckel? Er schwebt in der Luft. Hinter dem Mohren steht ein in der Verkürzung gegebener Diener, der einem Reisesack eine Büchse

entnimmt; dahinter steht ein zweiter Diener mit Schwert und Mantel seines Herrn, dem eine bärtige Figur etwas zuraunt. Dann schließt sich das Gefolge an, das sich mühsam zwischen den steilen Hügeln hindurchzwängt. Vorn an der Hütte neben der rechten Säule der Fähnrich mit flatterndem Banner, in reiner Frontalität. Links am Bildrand schauen aus dem Stall die legendären Tiere hervor, etwas naiv und plump in nächster Nähe der Madonna. In der rechten Ecke erscheint ein kleiner Pintscher, für die Belebung des Vordergrundes recht wirksam.

Wann ist die Komposition entstanden? Nach der Fassung des Monogramms kommt man in frühe Zeiten hinauf. Aber auch die bildmäßige Wirkung des Stiches,

Abb. 307. Böhmisches Graduale aus Kuttenberg in der K. K. Hof-Bibliothek zu Wien 15501.
(Nach einer Originalaufnahme von G. Angerer-Göschl in Wien.)

die Formauffassung und die Art der Technik lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß wir es mit einem Jugendwerk des Kolmarer Meisters zu tun haben[1]). Es wird also, um eine runde Zahl zu nennen, 1470 entstanden sein, als Schongauer etwa 25 Jahre alt war. Das stimmt gut mit der Datierung des Columba-Bildes zusammen; denn es scheint mir außer Frage, daß es Martin Schongauer in Köln gesehen hat. Abgesehen von der verwandten Formauffassung ist zu betonen, daß die Figur des Königs Melchior ohne jenes Vorbild nicht gut möglich gewesen wäre. Wie das Spielbein gesetzt ist und das Gewand massig und schwer auf der linken Schulter aufliegt, das spricht schon allein für ein Abhängigkeitsverhältnis.

1) A. v. Wurzbach: »Martin Schongauer. Eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke«. Wien 1880, pag. 34 und 95; H. Wendland: »Martin Schongauer als Kupferstecher«. Berlin 1907, pag. 50 und 127.

Abb. 308. Tafel-Bild in der Anna-Kapelle des Domes zu Augsburg.
(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Höfle in Augsburg.)

Es ist nun interessant zu sehen, wie reichlich der Stich Schongauers verwertet wurde. Wo die Entlehnung vollkommen sicher erscheint, ist es nicht nötig, alle Varianten anzugeben. Ohne weiteres wird die Abhängigkeit zunächst an folgenden Beispielen aus dem Gebiet der Malerei klar:

1. Seitenaltar Friedrich Herlins (?) in der Georgskirche zu Dinkelsbühl[1]). Nach Fr. Haack ist er »wohl Ende der 1460 er Jahre« entstanden (Abb. 303). Die Datierung ist etwas zu früh, da der Stich, wie gesagt, kaum vor 1470 entstanden sein dürfte. Dazu

Abb. 309. Tafel-Bild aus der »Mittel-Rheinischen« Schule im Großh. Museum zu Darmstadt 214.
(Nach einer Originalaufnahme des Museums-Photographen.)

1) Fr. Haack a. a. O., pag. 56, Abb. 12.

ist die landschaftliche Behandlung noch vorgerückter als bei Schongauer. Die Architektur kehrt wieder: Die Hütte mit Stall und Strohdach und die flankierende Säule. Varianten: Der Christusknabe hat ein Goldstück aus dem Becher genommen; die Kniefigur Balthasars betet nicht an; Melchior trägt keine Monstranz, und Kaspar hat einen einfachen Kronenhut; das Gefolge fehlt. Um 1475.

Abb. 310. Kupfer-Stich des Hausbuch-Meisters.
(Nach einer Originalaufnahme von Amsler-Ruthardt in Berlin.)

2. Hochaltar aus der Georgskirche zu Nördlingen, im Stadtmuseum daselbst, von Friedrich Herlin (Abb. 304), um 1475[1]). Nach Haack zweite Hälfte der sechziger Jahre. Mischtypus zwischen Rogier und Schongauer.

3. Altarbild im Germanischen Museum zu Nürnberg 132 von Martin Schwarz[2]) aus Rothenburg (Abb. 305), um 1480. Vereinfachte Kopie. Melchior steht zur Rechten der Madonna. Das Gefolge, die Landschaft und die legendären Tiere fehlen.

1) Fr. Haack a. a. O., pag. 20. Abb. 3.
2) Auf diese Abhängigkeit hat schon C. Aldenhoven a. a. O., pag. 419 hingewiesen.

4. Altarbild in der Haller-Kapelle zum h. Kreuz in Nürnberg[1]) aus der Werkstatt Michael Wohlgemuts (Abb. 306). Mischtypus zwischen Rogier und Schongauer; Architektur und Landschaft verändert.

5. Tafelbild in der Gemäldegalerie zu Straßburg i. Els. 2 c.[2]) Nach Bock Frühwerk des Matthias Grünewald (!).

6. Böhmisches Graduale aus Kuttenberg in der k. k. Hofbibliothek zu Wien 15501[3]) (Abb. 307), um 1490. Direkte Kopie mit Weglassung des königlichen Gefolges und der legendären Tiere.

Abb. 311. Tafel-Bild des Hausbuch-Meisters in der Gemälde-Galerie zu Mainz, 1505.
(Nach einer Originalaufnahme v. F. Bruckmann-München.)

Abb. 312. Altar-Bild Jörg Stockers im Dom zu Augsburg, um 1505.
(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Höfle in Augsburg.)

7. Altarbild in der Fürstl. Galerie zu Sigmaringen 227[4]) aus der Werkstatt des Bartholomäus-Meisters, um 1490. Uneinheitliche Komposition; zwischen den beiden Gruppen in der Mitte des Bildfeldes eine klaffende Lücke. Es fehlen das glänzende Kolorit und der monumentale Stil des Bartholomäus-Meisters. Übernommen sind nur

1) H. Thode a. a. O., pag. 143 und 283.

2) F. Bock: »Die Werke des Matthias Grünewald«, in StZDK 1904, Heft 54, pag. 12, Taf. II.

3) F. Waagen: »Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien«, a. a. O., Bd. II, pag. 35.

4) L. Scheibler: »Schongauer und der Meister des Bartholomaeus«, in RKW 1884, Bd. VII, pag. 48; E. Firmenich-Richartz: »Der Meister des Hl. Bartholomaeus«, in ZChK 1900, Jhrg. XIII, pag. 8 und 1899, Jhrg. XII, Taf. 8.

der Mohrenkönig, die Kniefigur des Dieners, und die beiden freilich italienisierenden Stehfiguren.

8. Gobelin im Rathaus zu Villingen.

9. Flügelbild eines Schwäbischen Schnitzaltares vom Jahr 1498 im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 360, Saal XXIII.

10. Miniatur in der Sammlung H. Druffel zu Münster i. W.

11. Tafelbild in der Annenkapelle des Domes[1]) zu Augsburg (Abb. 308), um 1500. Architektur vereinfacht. Der nimbierte Knabe greift mit beiden Händen nach der Deckelschale; Melchior bringt einen Becher und Kaspar ein Horn dar.

Abb. 313. Ober-Deutsches Tafel-Bild im Museum Unterlinden zu Kolmar, um 1505.
(Nach einer Originalaufnahme von J. Christoph in Kolmar.)

In loserem Zusammenhang mit dem Schongauer-Stich stehen fernerhin:

12. Oberdeutsches Tafelbild in der Gemäldesammlung auf Schloß Lichtenstein, um 1480, nach C. Höfle - Augsburg 124. Hauptgruppe mit der Kniefigur Balthasars übernommen.

13. Tafelbild vom Seligenstädter Altar im Museum zu Darmstadt 214 (Abb. 309), nach H. Thode aus der sog. »Mittelrheinischen Schule« [2]). In der allgemeinen Anordnung und in den Figuren von Melchior und Kaspar setzt es Schongauer voraus.

14. Altarbild von Bartholomäus Zeitblom in der Pfarrkirche zu Bingen bei Sigmaringen, um 1495. Die Figur des Balthasar ist übernommen.

15. Flügelbild eines westfälischen Altarschreines in der Pfarrkirche zu Stockhausen, um 1500.

1) A. Schroeder: »Die Domkirche zu Augsburg«. Augsburg 1900, pag. 23.
2) H. Thode a. a. O., pag. 120.

16. Stich des Meisters des Hausbuches (Abb. 310), um 1500. Kniefigur Balthasars; Hündchen; Gefolge.

17. Tafelbild des Meisters des Hausbuches (?) in der Städtischen Galerie zu Mainz (Abb. 311) aus dem Jahr 1505. Balthasar übernommen. In der Behandlung des aus dem Mittelgrund sich herausentwickelnden Gefolges Abhängigkeit von Rogier und Schongauer[1]).

18. Altarbild im Dom zu Augsburg (Abb. 312) mit der »Geburt Christi«, dem »Tod« und der »Krönung Marias« aus der Kirche zu Knöringen bei Burgau stammend, von Jörg Stocker, um 1505[2]). Das charakteristische Mantelstück bei Melchior und das Kostüm des Mohrenkönigs sind von Schongauer übernommen.

Abb. 314. Federzeichnung des Meisters des Hausbuches auf der Veste Coburg, um 1480.
(Nach einer Originalaufnahme des Museums-Photographen.)

19. Oberdeutsches Tafelbild in dem Museum Unterlinden zu Kolmar (Abb. 313). Die neben dem legendären Tier sitzende Madonna hält mit der Rechten den nackten Knaben, in der Linken das Geschenk des greisen, knienden und anbetenden Königs, dessen Kronenhut auf dem Erdboden liegt. Weiterhin ist übernommen der Hund; die phantastische Tracht bei Kaspar klingt an Schongauer an.

Endlich habe ich hier eine Zeichnung vorzuführen, die noch nicht publiziert[3]) ist und im Kupferstichkabinett auf der Veste Coburg verwahrt wird. Ich habe daher ein Wort mehr zu sagen. Eine Federzeichnung mit brauner Tusche auf grundiertem, ur-

1) H. Thode a. a. O., pag. 118.

2) A. Schroeder a. a. O., pag. 16; S. Graf Pückler-Limpurg: »Martin Schaffner«, in StZDK 1899, Heft 20, pag. 51, Taf. X.

3) Herrn Direktor Loßnitzer danke ich auch an dieser Stelle für seine Genehmigung zur Publikation der Zeichnung; vgl. auch H. Kehrer: »Eine neue Zeichnung vom Meister des Hausbuches auf der Veste Coburg«, in: »Kunstchronik«. Leipzig 1908, Jhrg. XX, Spalte noch unbekannt.

Abb. 315. Schwäbisches Holz-Relief im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 338, um 1480.
(Nach einer Originalaufnahme v. G. Schwarz-Berlin.)

sprünglich weißem, gelb nachgedunkeltem Papier, die von der Hand des Hausbuch-Meisters stammen dürfte. Ein Rundformat mit einem Durchmesser von 22 cm (Abb. 314). Offenbar handelt es sich um einen Entwurf für ein Glasgemälde. Die Linien sind fein und sehr flott geführt, ohne irgendwo den Eindruck des Mühevollen in uns zu erzeugen. Es besteht eine ausgesprochene Vorliebe für die bewegte Linie. Die Striche gehen bereits sicher ihren Weg, und das Auge kann lange, tieftretende Faltenbahnen »abtasten«. Daneben bekommt es eckige, spitzige Brüche vorgesetzt. Bei allem zeichnerischen Charakter ist aber die Tendenz auf eine malerische Wirkung[1]) unverkennbar. Die Modellierung ist gut. Man sehe sich noch die gedrungenen Figuren mit den erbärmlich abgemagerten Fingern an! Wie fest stehen die Könige bereits, und wie stark macht sich in ihnen die gleiche Wesensveranlagung geltend! Alles in allem genommen, die Zeichentechnik und die Formauffassung tragen so sehr die Note des Hausbuch-Meisters, daß kaum ein Zweifel an der Echtheit der Komposition laut werden kann[2]). Auch sie setzt den Stich voraus. Die Abhängigkeit spricht sich am deutlichsten in der Auffassung des Weihrauchkönigs mit dem linken Bein als Spielbein, dem auf der Schulter sich wölbenden Mantel, der Monstranz in der einen und dem Kronenhut in der anderen Hand aus. Dann setzen die Kniefigur des barhäuptigen Reiterkönigs mit der Krone auf dem Erdboden und der phantastisch gekleidete Mohr mit dem gleichgeformten Stengelpokal den Kolmarer Stich voraus.

So ist also durch diese Reihe von Darstellungen erwiesen, wie berühmt der Stich Martin Schongauers gewesen sein muß und wie dankbar er von den zeitgenössischen Malern und Zeichnern in Deutschland, aber auch Österreich verwertet wurde. Daß er aber auch der Plastik als Vorbild gedient hat, soll nunmehr kurz dargetan werden. Ich habe zu nennen:

1. Fränkisches Holzrelief im Gegensinn aus dem letzten Fünftel des fünfzehnten Jahrhunderts im Nationalmuseum zu München Saal XI, 1237, nach C. Teufel 4686.

2. Gleichzeitiges fränkisches Holzrelief im Nationalmuseum zu München Saal XIV, 1319, nach C. Teufel 4669.

3. Fränkisches Holzrelief im Nationalmuseum zu München Saal XIII, 1356, nach C. Teufel 4674.

1) Zum Begriff des Malerischen vgl. H. Wölfflin: »Renaissance und Barock«. München 1907, 2. Aufl., pag. 15 f.

2) Zum Stil des Meisters lese man M. J. Friedländer: »Zum Meister des Amsterdamer Cabinets«, in RKW 1894, Bd. XVII, pag. 270; M. Lehrs: »Bilder und Zeichnungen vom Meister des Hausbuches«, in JPKS 1899, Bd. XX, pag. 173; J. S.: »Notiz. Eine Zeichnung vom Meister des Hausbuches«, in JPKS 1904, Bd. XXV, pag. 142.

4. Schwäbisches Holzrelief im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin[1]) 338, Saal XXI (Abb. 315).

5. Schwäbisches Holzrelief im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 339, Saal XX.

6. Niederrheinisches Holzrelief im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 385, Saal XX.

7. Fränkisches Holzrelief aus dem ehemaligen Cisterzienserkloster Mariaburghausen im kunstgeschichtlichen Museum zu Würzburg W. J. H. 32, Inv. 3582.

8. Schwäbisches Holzrelief im Chor der S. Lorenzkapelle zu Rottweil 133 (Abb. 316).

9. Relief auf dem rechten Flügel des Schnitzaltares der Kirche zu Maria-Laach[2]).

10. Relief auf dem linken Flügel des Marienaltares der Elisabethskirche zu Breslau[3]).

1) W. Bode - H. v. Tschudi: »Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche«. Berlin 1888, pag. 97, Taf. XXVIII.

2) E. F. A. Münzenberger a. a. O., Bl. 47.

3) H. Lutsch: »Bilderwerk Schlesischer Kunstdenkmäler«, a. a. O., Taf. 60. 3.

Abb. 316. Schwäbisches Holz-Relief in der Lorenz-Kapelle zu Rottweil 133, um 1490.
(Nach einer Originalaufnahme von Ph. Hebsacker in Rottweil.)

Abb. 317. Fresko in der Goldschmied-Kapelle zu Augsburg, um 1420.
(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Höfle in Augsburg.)

24. Der Schauspiel-Typus im Deutschen Quattrocento.

Um die Wende des vierzehnten zum fünfzehnten Jahrhundert hat sich, wie wir im ersten Band unserer Arbeit ausführlich gezeigt haben, eine entscheidende Wandlung in der Entwickelungsgeschichte des Dreikönig-Schauspiels vollzogen. Aus der Kirche, wo es jahrhundertelang gefeiert worden ist, zieht es hinaus auf die freien Plätze vor der Kirche und dem Rathaus. Mit dieser Veränderung wird der Grundstein zur Entfaltung eines ganz neuen Programmes gelegt. Weil jetzt die Platzfrage nicht mehr in Betracht kommt, so kann man alle Sorgfalt auf die Aufstellung einer großen, glänzenden Kavalkade verwenden. Die Art, wie diese behandelt wird, ist kultur- und kunstgeschichtlich höchst interessant. Es wird gut sein, sich den Inhalt des zwölften Kapitels der berühmten Johanneischen Legende zu vergegenwärtigen[1]). Da heißt es: »Nachdem sich nun ein Jeglicher dieser drey Könige in seinem Lande vorbereitet hatte mit Schätzen und Zierrathen, großer Herrlichkeit und vielem Gefolge, da zogen

1) G. Schwab a. a. O., pag. 79 und 84.

sie aus ihren Gränzen, und wußte einer von dem Vorhaben und der Absicht des Andern gar nichts, wie denn zwischen ihnen und ihren Ländern eine gar weite Entfernung war«, und dann liest man weiter: »Als sie nun sahen, daß sie nahe bei der

Abb. 318. Fresko in der Goldschmied-Kapelle zu Augsburg, um 1420.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Höfle in Augsburg.)

Stadt waren, da machte sich ein Jeglicher auf den Weg gen Jerusalem mit seinem Heerhaufen, und wußte doch Einer nichts von dem Andern und kamen an den Berg Calvariä, an den Kreuzweg, da die drei Straßen zusammenkamen. Da kam auch der dritte König Jaspar, ein König von Tharsis und von der Insel Egryskulla, mit seiner Heereskraft dazu. Und so kamen denn diese drei würdigen Könige mit allen ihren

Abb. 319. Triptychon des Meisters des Löffelholz-Altares in der Lorenz-Kirche zu Nürnberg.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Schmidt in Nürnberg.)

Leuten und ihrem ganzen Zuge, jeder aus seinen Reichen und Landen und auf einer besonderen Straße hier auf diesem Kreuzwege zusammen«.

Ist es nicht Notwendigkeit, daß das Thema der aus drei verschiedenen Richtungen sich treffenden, von reichem Gefolge begleiteten Könige auch in die Kunst des Quattrocento einzieht? Die Kontinuität ist ganz klar. Was man im Schauspiel sieht, gibt die Kunst inhaltlich wieder, und jeder begreift das Dargestellte. Aus der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts sind nun aus allen Ländern zahlreiche Kompositionen bekannt, die das charakteristische Schauspielthema wiederbringen. Für die italienische

Abb. 320. Flügel-Bild des Löffelholz-Altares in der Sebaldus-Kirche zu Nürnberg, 1453.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Schmidt in Nürnberg.)

Kunst verweisen wir auf die ausführlichen Darlegungen von N. Hamilton[1]). Auf die Niederlande kommen wir später zurück. Es lassen sich aus dem deutschen Quattrocento folgende Anbetungskompositionen nennen, die in chronologischer Reihenfolge hier kurz zu behandeln sind.

Als ältestes Beispiel können wohl die Fresken in der Goldschmiedkapelle von S. Anna zu Augsburg[2]) gelten (Abb. 317 und 318). Wer sie gemalt, hat noch niemand näher untersucht. Aber stilistisch stehen sie den florentinischen Schöpfungen nahe. Man sehe sich einmal die Behandlung der Landschaft, die felsartig gebildeten Berge und die Kopftypen, die

1) N. Hamilton a. a. O., pag. 34 f.

2) B. Riehl: »Augsburg«, a. a. O., pag. 50 und 51, Abb. 39 und 40.

stellenweise an Giotto erinnern, an! (Vgl. die Kniefigur des Dieners, der einem Kästchen die Schriftrolle entnimmt). Man wird sich diesen Einschlag italienischer Kunstweise nur mit Avignon erklären können. Die Könige mit reicher Suite treffen sich in einer

Abb. 321. Flügel-Bilder des Meisters des Löffelholz-Altares in der Lorenz-Kirche zu Nürnberg.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Schmidt in Nürnberg.)

romantischen Landschaft bei Jerusalem. Im Vordergrund findet gerade die Begrüßungsszene statt, wie sie uns Johannes von Hildesheim in seinem fünfzehnten Kapitel ausführlich erzählt. Im Hintergrund sieht man die Stadt mit dem von zwei Türmen flankierten Tor. Auf dem folgenden Fresko erscheint das königliche Gefolge noch zu Pferd; vorn

sieht man die Könige in lebhaftem Gespräch und den König Herodes, dem ein Page die verlangte Schriftrolle gerade überreichen will. (Matthäus II. 4.) Die Fresken werden um 1420 gemalt worden sein.

Was hier als Bild für sich gegeben wird, ist in einem leider zu wenig bekannten Ölgemälde der Lorenzkirche zu Nürnberg (Abb. 319) in den Mittel- und Hintergrund verlegt. Zu Waagens Zeit hat man es noch Martin Schongauer zuschreiben können; H. Thode will es von der Hand Hans Pleydenwurffs entstanden sein lassen[1]. W. Weisbach[2] spricht es dem Meister des Löffelholz-Altares zu. Ich möchte mich dieser Bestimmung anschließen. Aus der hier zum erstenmal mitgeteilten Nachbildung der Kampfszene des h. Georg (Abb. 320) im Löffelholz-Altar der Sebalduskirche zu Nürnberg wird die stilistische Übereinstimmung wohl einleuchtend gemacht. Das Hochformat mit seiner erstaunlichen Figurenzahl stellt nun das Mittelbild eines Triptychons dar, dessen Flügelbilder mit der Verkündigung Mariae, Geburt Christi, Flucht nach Ägypten und dem

Abb. 322. Stich Albrecht Glockentons im K. K. Kupferstich-Kabinett zu Wien, um 1480.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Angerer-Göschl in Wien.)

Bethlehemitischen Kindermord (Abb. 321) an dem benachbarten Chorpfeiler hängen[3]. Links, weit gegen den vorderen Bildrand vorgenommen, sitzt die »Sancta Maria virgo intemerata in partu«, den Kopf leicht nach rechts geneigt. Mit der einen Hand greift sie in das rötliche, breit herabflutende Haar; die andere Hand hält den auf der Schoßmitte sitzenden, nackten Knaben, dessen linkes Händchen der kniende Balthasar an die Lippen führt. Melchior steht neben ihm im Mittelgrund, und der junge, noch nicht als Mohr gedachte Kaspar erscheint vor einem Mauerstück, das eine leidlich gute Folie gibt. Er läßt sich von seinem Negerdiener einen mächtigen Stengelpokal darreichen. Woher mag wohl diese Kniefigur mit den kontrastierenden Wendungen des linken Armes stammen? Am weitesten rechts — das Bild hat von seiner ursprünglichen Breite etwas eingebüßt — steht bescheiden der Stifter oder Maler. Der Vordergrund ist mit acht Figuren gefüllt und wird gegen den zweiten Grund durch eine Ruinenmauer abge-

1) H. Thode a. a. O., pag. 116.

2) W. Weisbach: »Einiges über Hans Pleydenwurff und seine Vorgänger. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Nürnberger Malerei«, in ZBK 1897, Jhrg. IX, pag. 238 und 239.

3) Die Masse des Mittelbildes: 1,67 m hoch, 1,19 m breit, der Flügel 1,67 m × 55,5 m.

schlossen. In der Mitte entwickelt sich eine glänzende Kavalkade. Am Ruineneingang halten die königlichen Zelter. Es folgen die drei Standartenträger, und ganz links an der Biegung des Weges ist die Zusammenkunft der gottgeweihten Männer gegeben. Ein prächtiger Reitertrupp wird sichtbar. Der Hintergrund ist durch flankierende, kulissenartige Felsschroffen begrenzt, zwischen denen die Stadtmauer, der Hafen mit den drei zur Abfahrt nach Tharsis bereit stehenden Schiffen und Hügelland sichtbar werden. Das ist

Abb. 323 und 324. Schwäbische Tafel-Bilder im Germanischen Museum zu Nürnberg 152 und 153, um 1500.

(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Höfle in Augsburg.)

das Bild, wie man es in der ersten Periode des Meisters des Löffelholz-Altares, der eben die Niederlande gesehen, an Rogier und Bouts sein Auge erfrischt hat, erwarten muß. Das Thema der Kavalkade ist ein malerischer Vorwurf sondergleichen, der den Künstler gar nicht genug reizen kann. Ist es daher zu verwundern, daß es einmal geprägt aus der Kunst nie wieder schwinden kann?

Es ist, wie gesagt, nicht meine Aufgabe, die Kompositionen der Reihe nach hier zu analysieren. Es ist genug genannt zu haben: Tafelbild aus der Werkstatt Martin

Abb. 325. Tafel-Bild des Meisters von Cappenberg-Dünnwegge in der Sammlung A. Schnütgen zu Köln, um 1500.
(Nach einer Originalaufnahme von A. Schmitz in Köln.)

Abb. 326. Stich Israhels van Meckenem im K. K. Kupferstich-Kabinett zu Wien B. 36, um 1500.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Angerer-Göschl in Wien.)

Schongauers im Museum Unterlinden zu Kolmar[1]); Kupferstich des Schongauerschülers Albrecht Glockenton aus Nürnberg in dem k. k. Kupferstichkabinett zu Wien (Abb. 322), um 1480[2]); zwei Tafelbilder eines unbekannten Schwaben im Germanischen Museum zu

Abb. 327. Diptychon-Altar in der Marien-Kirche zu Lübeck, 1501.
(Nach E. F. A. Münzenberger.)

Nürnberg[3]) 152 und 153 (Abb. 323 und 324), um 1500; gleichzeitiges Tafelbild des Meisters[4]) von Cappenberg (Abb. 325) und eine Kopie im Stich Israhels van Meckenem

1) D. Burckhardt: »Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein«. Basel 1888, pag. 54.

2) A. Bartsch a. a. O., vol. VI, pag. 344. 1; G. P. Waagen a. a. O., Bd. II, pag. 278; P. Kristeller: »Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten«, a. a. O., pag. 67.

3) Schon die Form des »Renaissance«-Pokales bei König Melchior spricht für diese Zeit.

4) W. Kaesbach a. a. O., pag. 4.

(Abb. 326) aus dem k. k. Kupferstichkabinett zu Wien[1]); Innenseite des Flügels des Altares in der Schinkelkapelle der Marienkirche[2]) zu Lübeck (Abb. 327), 1501.

Endlich ist das Reitergefolge, genauer gesprochen die drei Fahnenträger mit den üblichen Begleitfiguren für sich in der aus dem Frauenkloster Heiligkreuztal stammenden Temperatafel im Museum der Bildenden Künste[3]) zu Stuttgart 13 gegeben (Abb. 328). Es rührt — daran ist jetzt wohl nicht mehr zu zweifeln — von dem Maler des Sterzinger Altarwerkes her. Man hat sich unsere Komposition auf der Innenseite eines Flügels zu denken. Die Darstellung der Anbetung hat die Plastik übernommen. Im Mittelschrein muß also eine Freistatue der Madonna mit dem Christusknaben gestanden haben. Ein gut gotisches, das heißt noch eng gedrängtes Bild; neun Reiterfiguren und sieben Tierköpfe, wenn ich recht zähle!

1) Ad. Woltmann und neuerdings M. Lehrs wollen beide Kompositionen auf ein verloren gegangenes Original Holbeins des Älteren zurückführen, das zum Weingartener-Altar im Augsburger Dom gehöre und nach dem Meckenem vier Blätter gestochen habe. Ich kann aber bei dem Meister von Cappenberg die Art Holbeins nicht scharf herausfinden. Eine ähnliche Meinung hat E. Flechsig Meckenems Geburt Christi gegenüber, die er nicht von »Holbein«, sondern von dem Hausbuch-Meister abhängig macht; vgl. E. Flechsig: »Der Meister des Hausbuches als Maler«, in ZBK 1907, Jhrg. VIII, pag. 71. — Solange keine Gegenbeweise erbracht werden, kann man nur sagen, daß Meckenem den Cappenberger Meister kopiert habe; vgl. Ad. Woltmann: »Holbein und seine Zeit«. Leipzig 1874, pag. 44 und 45; M. Lehrs: »Katalog der im germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV. Jahrhunderts«. Nürnberg 1887, pag. 39; M. Lehrs: »Ueber einige verschollene Werke Hans Holbeins des Aelteren«, in ZChK 1891, Jhrg. IV, pag. 364; M. Geisberg a. a. O., pag. 7; C. Glaser a. a. O., pag. 163.

2) »Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck«. Lübeck 1906, Bd. II, pag. 221. Die Ruinenarchitektur — es sei hier bemerkt — greift auf den Schongauer-Stich zurück.

3) F. J. Stadler a. a. O., pag. 147; K. Lange: »Verzeichnis der Gemäldesammlung im Kgl. Museum der Bildenden Künste zu Stuttgart«. Stuttgart 1907, pag. 50.

Abb. 328.
Das Gefolge der Drei Könige auf dem Ritt nach Bethlehem.
(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Höfle in Augsburg.)

Flügel-Bild des Malers des Sterzinger Altar-Werkes im Museum der Bildenden Künste zu Stuttgart 13, um 1455.

Abb. 329. Dreikönig-Altar Hans Memlings in der Pinakothek zu München, um 1480.
(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl in München.)

Abb. 330. Tafel-Bild aus der Schule des Meisters von Flémalle im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 527, um 1460.
(Nach einer Originalaufnahme von G. Schwarz in Berlin.)

25. Der Schauspiel-Typus in dem Niederländischen Quattrocento.

Wir haben schon einmal bei anderer Gelegenheit den Dreikönigaltar Hans Memlings[1]) in der Münchener Pinakothek genannt. Wir wollen das Prachtbild hier an die Spitze stellen als den klassischen Vertreter des niederländischen Schauspiel-Typus[2]). Ein merkwürdiges Breitformat (Abb. 329)! Überall ist etwas zu sehen, und an den Intellekt werden die größten Anforderungen gestellt, um das Ganze einheitlich fassen zu können. Rechts und links, vorn und hinten zahlreiche Gruppen, die genau betrachtet sein wollen. Breite Vertikalakzente neben horizontal gespannten Flächen, seitliche Architekturrahmung, felsartig behandeltes Hügelland, zentrale Stadt, Wasser und als

1) Die herkömmliche Bezeichnung »Sieben Freuden Marias« ist unglücklich gewählt. Das Bild bringt z. B. auch den Bethlehemitischen Kindermord, die Auferstehung und Erscheinung Christi. Der Titel ist also nicht ganz prägnant. Besser wäre schon »Leben Marias«. Da aber unser Thema in ganz ausführlicher Breite von Anfang an aufgerollt ist, wird man wohl annehmen dürfen, daß das Altarbild zu Ehren der Drei Könige gemalt worden ist. Dann wähle man die Bezeichnung »Dreikönigaltar«. Mir scheint auch, daß die Szenerie des Dreikönigschauspiels im Bild wiedergegeben ist: Dort das Nacheinander, hier das Zusammen. So denkt auch E. Mâle: »Le Renouvellement de l'Art par les Mystères à la Fin du Moyen-Age«, in: »Gazette des Beaux-Arts«. Paris 1904, tom. XXXI, pag. 390.

2) J. A. Crowe-G. B. Cavalcaselle: »Geschichte der altniederländischen Malerei«. Leipzig 1875, pag. 305; L. Kämmerer a. a. O., pag. 99, Abb. 59, K. Voll: »Die altniederländische Malerei«, a. a. O., pag 203.

Schlußakzente vier aufsteigende Bergkegel! Vom Himmel ist nur wenig zu sehen. Bei all dem Vielerlei kommt aber in das, was als trennendes Moment hätte wirken können, der Charakter des Geschlossenen. Die Kraft der Farbe — ein köstliches Helldunkel — ist das bindende Element. Wenn auch viele genrehafte Züge mit sprudelnder Lust und in origineller, frischer Freude gegeben sind, so ist doch auch nicht zu vergessen, wie sehr sich Memling an die populären Vorstellungen anschließt, die die Mitte des Quattrocento über unser Thema gehabt hat. Manches, was uns längst in der literarischen

Abb. 331. Tafel-Bild eines südniederländischen Meisters auf der Brügger Ausstellung 1902, um 1480.
(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Bruckmann in München.)

Erörterung vertraut geworden ist, zeigt sich hier dem Auge. Wo ist denn unser Thema dargestellt? Fast hätte man es übersehen. Beginnen wir daher die sehr notwendige, inhaltliche Analyse! Man sieht im Hintergrund drei Berghöhen, auf denen die Magier-Astrologen Ausschau nach dem Stern halten. Das alte orientalische Motiv! Und siehe, eines Tages erscheint auch der Stern. Die Könige brechen rasch auf, ohne daß der eine von dem andern etwas weiß, und der Stern geht einem jeglichen König auf seinem Wege gleichmäßig vor, »wandelt mit den Wandelnden und steht mit den Stehenden«. An einem Kreuzweg des Kalvarienberges findet die Zusammenkunft statt: jenseits der Brücke. Die Könige ziehen mit ihren Heereshaufen in Jerusalem ein, und Herodes läßt sich über die Stätte unterweisen, da der König der Juden geboren

werden soll: im Zentrum. Die Könige ziehen nach Bethlehem und kommen an der Stelle vorbei, da der Engel den Hirten sich geoffenbart hat. Vor einem »schnöden Häuschen« machen sie Halt und, wie die Legende erzählt, schenken sie dem Knaben »allen Schmuck, welchen Alexander in Chaldäa, Indien und Perserland hinterlassen hatte und alle Kleinode, welche die Königin von Saba im Tempel Salomonis dargebracht«[1]). Und wie die Könige auf verschiedenen Wegen zusammen gekommen, so kehren sie nach der Huldigung auf gemeinsamem Weg in ihre Heimat zu Schiff zurück. Die Legende sagt wörtlich: »Darum rechnete es Herodes den Einwohnern von Tharsis um Hasses willen zur Schuld an, daß sie die Könige über das Wasser, Siler genannt, hätten ziehen lassen und verbrannte ihre Schiffe und zerstörte das ganze Land, das in seiner Gewalt war, und durch welches sie gezogen waren«[2]). Nahe der Ruine reiten

Abb. 332. Tafel-Bild des Meisters der Perle von Brabant in der Pinakothek zu München 418, um 1480.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Hanfstängel in München.)

sie durch den »Engpaß« nach der Küste, wo ihre Schiffe bereit stehen. Wie die Hügelgruppe am Weg die Richtung des Zuges pointiert!

Gehen wir von unserem hervorragenden Beispiel für einen Augenblick rückwärts — es ist nützlich, auch einmal den Blick umzustellen, — so kommt noch das Bildchen im Kaiser-Friedrich-Museum[3]) zu Berlin 527 (Abb. 330) in Betracht, das H. v. Tschudi in der Schule des Meisters von Flémalle gemalt sein läßt. Um 1460 wird dies geschehen sein. Nach Hans Memling ist das südniederländische Bild der Brügger Ausstellung zu nennen (Abb. 331), um 1480. Es folgen: Das Triptychonbild des Meisters der Perle von Brabant in der Pinakothek[4]) zu München 418 (Abb. 332); die beiden köstlichen, wohl kurz nacheinander gemalten Tafelbilder mit ihrer poesievollen Land-

1) G. Schwab a. a. O., pag. 91.
2) G. Schwab pag 99.
3) H. v. Tschudi: »Der Meister von Flémalle«, in JPKS 1898, Bd. XIX, pag 111.
4) K. Voll: »Die altniederländische Malerei«, a. a. O., Taf. XXXII, pag. 124.

schaft von Ouwaters Schüler Geertgen van Sint Jans im Rijksmuseum[1]) zu Amsterdam und im Rudolphinum zu Prag[2]) und Jan Mostart im Rijksmuseum zu Amsterdam[3]). Als weiterer Vertreter des Quattrocento tritt ein mit Mostart etikettiertes Bild der Münchener Pinakothek 152 (Abb. 333) auf, das nach v. Bodenhausen ein »schlecht erhaltenes, aber wohl eigenhändiges Werk von Adriaen Isenbrandt« ist[4]). Es liegt viel Andacht in dem kleinen Bild, und ein Hauch von stillem Frieden weht uns entgegen. Eine geschlossene, konzentrische Gruppe in der Mitte mit der Sitzfigur der Madonna im Dreiviertelprofil, deren lang ausgezogene, vertikale Mantelfalte eine individuelle Note trägt. Die Madonna neigt das Haupt und hält mit der rechten Hand das Ärmchen des

Abb. 333. Tafel-Bild des Adriaen Isenbrandt in der Pinakothek zu München 152, um 1480.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Hanfstängel in München.)

geliebten Kindes, dessen Körperbildung an den Christusknaben Rogiers erinnert. Balthasar ist im Mittelgrund als Beterfigur genommen. König Melchior kniet im Vordergrund, hält wie die analoge Memling-Figur im Floreins-Altar in der Rechten eine Deckelbüchse und in der auf dem Knie ruhenden Linken einen Kronenhut. Hinter ihm schreitet eben Kaspar heran. Im Hintergrund an der durch eine Baumparzelle bezeichneten Höhe erscheint der Reiterzug, wie zur Attake anreitend. — In das letzte Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts gehört Gerard David[5]) im Museum zu Brüssel 191

1) W. Steenhoffs ausführliche Beschreibung in E. A. Seemann: »Die Galerien Europas«, 175.
2) »Klassischer Bilderschatz«, 386.
3) W. Steenhoff 170.
4) E. v. Bodenhausen a. a. O., pag. 217.
5) E. v. Bodenhausen pag. 143. 20.

Abb. 334. Tafel-Bild des Gerard David im Museum zu Brüssel 191, um 1490.
(Nach einer Originalaufnahme des Museums-Photographen.)

Abb. 335. Tafel-Bild des Jan Provost im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 551 B, nach 1500.
(Nach einer Originalaufnahme von G. Schwarz in Berlin.)

Abb. 336. Niederländisches Gebet-Buch in der Hof-Staatsbibliothek zu München cod. lat. 23637, um 1480.

(Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München.)

Abb. 337. Niederländisches Gebet-Buch in der K. K. Hofbibliothek zu Wien 1897, um 1480.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Angerer-Göschl in Wien.)

Abb. 338. Spanisches Gebet-Buch im Provinzial-Museum zu Toledo, vor 1450.
(Nach einer Originalaufnahme der Gräfin Rosarito-Rascon in Madrid.)

(Abb. 334), von dem E. v. Bodenhausen Wiederholungen in der Sammlung Figdor in Wien und im Kunsthandel zu Köln ausfindig gemacht hat; nach 1500 Jan Provost[1]) im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 551 B (Abb. 335) und das Triptychon des phantasiereichen Hieronymus van Bosch[2]) in der Madrider Galerie 1175, von dem übrigens eine wohl kaum bekannte Wiederholung das Musée Calvet in Avignon 460 verwahrt, während die andere Kopie Eigentum des Herrn Dr. Fortunat von Schubert-Soldern und die dritte im spanischen Privatbesitz ist.

Aus dem Gebiet der Miniaturmalerei möchte ich wenigstens ein Beispiel genannt haben, das Gebetbuch in der Hofstaatsbibliothek zu München cod. lat. 23637 (Abb. 336), das von dem Reiterzug freilich nur die vorsprengenden Patrouillen bringt. Es steht, wie die Abbildungen dartun, in nahem stilistischen Zusammenhang mit einem Gebetbuch in der k. k. Hofbibliothek zu Wien 1897 (Abb. 337), dessen Anbetungsszene hier wohl zum erstenmal veröffentlicht wird.

Durch die Güte der Gräfin Rosarito Rascon bin ich in die angenehme Lage versetzt worden, wenigstens eine unter burgundischem Einfluß stehende, spanische Miniatur mitteilen zu können, die sich in einem Gebetbuch des Provinzialmuseums zu Toledo (Glasschrank Ia) befindet (Abb. 338). Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte sie vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden sein.

---

1) G. Hulin: »Quelques peintres Brugeois», vol. I, pag. 17. 6.

2) A. J. Wauters: »La Peinture Flamande«. Paris 1883, pag. 97, Fig. 21; H. Dollmayr: »Hieronymus Bosch und die Darstellungen der vier letzten Dinge in der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts«, in JKSW 1898, Bd. XIX, pag. 290, Taf. XXXVII.

26. Fragmentarisch erhaltene Adorations-Kompositionen.

Aus begreiflichen Gründen entstammen die fragmentarischen Kompositionen der Freiplastik. Es gehören hierher ein Einzelkönig aus der Sammlung A. Schnütgen in Köln; ein Einzelkönig mit Madonna und Kind von einem flämischen Retabel im Musée Cluny zu Paris; die bekannte Kniefigur Balthasars mit Madonna und Kind in der ehemaligen Kirche des Germanischen Museums zu Nürnberg 552[1]) und die Figur des Goldkönigs aus der Sammlung R. von Kaufmann in Berlin[2]).

Man hat sich wohl dahin geeinigt, die Nürnberger Gruppe als ein Jugendwerk Tilman Riemenschneiders ansehen zu müssen. Schon W. Bode hat sie dem »Creglinger Meister« zugeschrieben, den man aber jetzt mit dem jugendlichen Riemenschneider zu identifizieren hat. Es ist eine gehaltvolle Gruppe, die wir seiner Kunst verdanken. Auf einfachem Thron erscheint die Sitzfigur einer vornehmen Maria im Dreiviertelprofil; der Kopf ist aufgerichtet, und das lang herabflutende Haar unterschneidet das fein gelegte Schleiertuch. Sie umfaßt mit der rechten Hand das Knie des nackten Christusknaben, der mit gekreuzten Beinen auf dem mütterlichen Schoß sitzt. Wie die Madonna im Schongauer-Stich, so trägt auch die Riemenschneiders das Geschenk des Christusknaben, ein Kästchen mit schon barock-gotischem Ornament in der linken Hand. Der barhäuptige Balthasar kniet vor dem kleinen Jesus und führt mit feinen, langfingrigen Händen die Rechte des Kindes, die nun fest auf sicherer Unterlage ruht, zum Kuß empor. Die Gehaltenheit des seelischen Ausdruckes in dem feingeschnittenen Antlitz der leise hinträumenden Madonna und die stärkere Ausdruckskraft in dem königlichen Kopf mit dem leicht geöffneten, wenn wir recht empfinden, ein wenig melancholischen Mund, sind Eigenschaften, die mit dem allgemeinen Stil zusammengenommen für die Autorschaft Riemenschneiders sprechen dürften. Warum denkt Fr. Haack nur an die »Werkstatt Riemenschneiders«?

Auch der Geist unseres Würzburger Bildschnitzers weht uns aus der Figur des Berliner Königs in der Sammlung Kaufmann entgegen (Abb. 339). Das lange, reichgelockte Haar, das die Stirne fast zudeckt, das sprechende Auge in den tiefliegenden Höhlen, die stark betonten Brauen, die wie ein Gesims vortreten, die langgezogene, markante Nase und die starken Backenknochen, das alles sind Züge, die auf des Meisters Kunst zurückgreifen. Der Reiterkönig Balthasar kniet auf beiden Knien. Das rechte, geharnischte Bein ist schräg gestellt und das linke hochgenommen. Das Dreieck zwischen den

---

1) W. Bode a. a. O., pag. 166; E. Tönnies: »Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531«, in StZDK 1900, Heft 22, pag. 224; Fr. Haack: »Studien aus dem Germanischen Museum«, in RKW 1906, Bd. XXIX, pag. 242.

2) »Ausstellung von Kunst-Werken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 20. Mai bis 3. Juli 1898«. Berlin 1899, pag. 78.

Beinen füllt der lang ausgreifende, am rechten Oberarm klebende Mantelstreifen, auf dessen breite Vertikalbahn der horizontal entwickelte rechte Arm mit der Panzerhand antwortet. M. Friedländer läßt unsern Einzelkönig aus dem oberdeutschen Kunstkreis herkommen. Er denkt an den Kolmarer Antoniusaltar, aber auch an Syrlins Werke. Die Figur ist aller Wahrscheinlichkeit nach in der Werkstätte des reifen Riemenschneider entstanden. Danach bemißt sich ihr Wert. Ja, wäre der Gewandstil nicht aus dem System herausgefallen, — es fehlt der belebte, organische und malerisch behandelte Faltenwurf — so würden nur wenige Bedenken an der Echtheit aufkommen können.

Abb. 339. König Balthasar aus der Werkstätte Tilman Riemenschneiders in der Sammlung R. v. Kaufmann zu Berlin.
(Nach einer Photographie von R. v. Kaufmann.)

27. Das Adorations-Bild bei Albrecht Dürer[1]).

Albrecht Dürer ist für uns der letzte in der Reihe der deutschen Meister, die unser Thema behandelt haben. Er hat wie kein zweiter seinen unverwelklichen Zauber tief empfunden und ihm fünfmal neue Form verliehen: in dem Gemälde der Uffizien zu Florenz von 1504; in der gleichzeitigen Federzeichnung zur »Grünen Passion« aus der Albertina; in dem Holzschnitt (B. 87) des »Marienlebens«, um 1505; in dem Einzelschnitt (B. 3) von 1511 und in der Federzeichnung (L. 584) aus der Albertina von 1524.

Beginnen wir mit dem Tribunabild (Abb. 340)! Was im Thema die Hauptfigur ist, wird dem Auge unmittelbar nahe gerückt. Vorn am Bildrand eine Maria im Profil. Sie hält mit weit vorgenommenen Armen König Balthasar den Christusknaben hin. Die Sitz- und Kniemotive — es muß wieder einmal ausgesprochen werden[2]) — sind in der Entwickelungsgeschichte des deutschen Dreikönigbildes hier zum erstenmal klar gegeben. Melchior ist eine imponierende Stehfigur mit deutlich sich aussprechender Silhouette. Mit diesen vier Figuren wäre das Problem der Pyramide gelöst gewesen. Neuerdings hat sich aber herausgestellt, daß Joseph ursprünglich nicht gefehlt hat und nur durch eine ungeschickte Übermalung unseren Blicken fast gänzlich entzogen ist[3]). Eine Konzession an das beliebte Kompositionsprinzip der italienischen Renaissance ist also nicht beabsichtigt gewesen. Man wird aber entschädigt durch die Art, wie die Figuren mit dem Hintergrund bereits zusammengehen. Das tief herabziehende Dach über dem Stall mit den legendären Tieren gibt dem Rücken der Madonna Halt; der sorgfältig behandelte Pfeiler — das Auge hat hier tüchtig zu tun — und der weiter zurückgelegene Burghügel dienen für die zwei jüngeren Könige als unentbehrliche Folie. Auf die reichen Nebenmotive des »Erzählenden Quattrocento«, vor allem auf die Kavalkade, die im Schauspiel wie im Bild von drei verschiedenen Himmelsgegenden auftreten mußte, hat Dürer verzichtet. Nur ein Rest, einige Reitergrüppchen tummeln sich auf dem tiefergelegenen Plan. Das alles heißt neuer Stil. Der Kopf der Madonna mit seinem strahlenden Weiß hebt sich von den Dunkelheiten der Umgebung scharf ab. Blau, Rot und Grün in der Figurengruppe sind die Komponenten des Bildes. Die Hauptfarben verbinden sich — es ist beachtsam genug — mit den Hauptfiguren. Der Ton der Architektur und des Erdbodens ist bräunlich.

Es hat seine Bedenklichkeiten, das große Altargemälde mit der auf ganz andere Wirkungen berechneten Zeichnung aus der »Grünen Passion« zu vergleichen[4]). Ich

---

1) H. Kehrer: »Dürers Adorations-Bilder und ihre Verwertung in der zeitgenössischen Kunst«, in ZBK 1908, Jhrg. XX, Seite noch unbekannt.

2) H. Wölfflin: »Die Kunst Albrecht Dürers«, a. a. O., pag. 154.

3) G. Glück: »Zu Dürers Anbetung der Könige in Florenz«, in JPKS 1908, Bd. XIX, Heft 2, pag. 119.

4) M. Thausing: »Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst«. Leipzig 1889, Bd. II, pag. 76.

sage auch, daß sie für unsern Zusammenhang keine bedeutende Rolle spielt. Nur die Tendenz auf das Einfachere setzt hier bereits ein. Weniger Figuren, und die Hauptträgerin der Handlung, die Maria, ist in die Mitte des Hochformates als Frontalfigur hineingesetzt. Keine völlig reine Symmetrie! Das Schwergewicht liegt entschieden in der linken Bildhälfte. Doch spielt der Renaissancepokal, den König Melchior nach rechts an Joseph vor dem anziehenden Mauereinschnitt hinüberreicht, eine vermittelnde Rolle. Es sorgen auch der Ärmel des Mohrenkönigs mit seinen weißgehöhten Lichtern und seine rechte Hand mit dem Kronenhut dafür, daß die Wagschalen sich annähernd das Gleichgewicht halten.

Abb. 340. Altar-Gemälde Albrecht Dürers in den Uffizien zu Florenz, 1504.
(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Bruckmann in München.)

Auf diese Zentralfassung von 1504 ist Dürer später nicht mehr zurückgekommen. Man halte wenigstens die eigenartige Neigung des Kopfes der Maria fest, die in verbesserter Form in dem nicht viel späteren Holzschnitt um 1505[1]) wiederkehrt (Abb. 341)! Es macht sich ein reicherer Rhythmus im Aufbau der Sechsfigurengruppe geltend. Wie eine Welle mit Berg und Tal, so geht es vom kahlen Schädel des gutmütigen Joseph zum Haupt des knienden Königs hinab und von da wieder hinauf zum Kronenhut Melchiors, der — man versteht den Gestus nicht recht — dem jugendlich ungestümen Mohren wohl erst sagen soll, was hier an Ernst und Feierlichkeit sich zutrage. Man

1) H. Wölfflin a. a. O., pag. 93.

wird die »fraulich-süße und zarte Neigung« der Maria nie vergessen. Welch ein Gegensatz zu dem greisen König, der streng wie ein alter Soldat gehorsamst in die Kniee gesunken ist! Das Tribunabild — man vergegenwärtige sich, für welchen Zweck es bestimmt war — hat seine Hauptfiguren fester in die Architektur hineingespannt. Diese Absicht ist hier nicht so stark zum Ausdruck gekommen. Die Folie für den Kopf

Abb. 341. Holzschnitt Albrecht Dürers, um 1505.
(Nach H. Wölfflin.)

des Christusknaben verdient bemerkt zu werden. Die grandiose Zeichnung der Phantasieruine hat in der italienischen Kunst keine Parallele.

Es wächst das Streben nach dem Einfachen in der Komposition, im Stil und in der Technik. Das legt der Einzelschnitt von 1511[1]) dar (Abb. 342). Das Liniengezänk

1) 1511 ist auch das bekannte Bild Hans von Kulmbachs im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin 596 A datiert, wo die vier Dreiergruppen vollkommen bildmäßig behandelt sind, und ihr Rückgrat durch die Architektur wirksamst gestützt wird. Wie laut spricht die Postamentsäule hinter der Madonna und dem Joseph!

von 1505 hat sich beruhigt. Übersichtlichere Linien sollen nun das Wort ergreifen. Die Bogenmotive und die Holzpfeiler geben den Figuren ein festes, stärkeres Rückgrat. Der Türkenkönig Melchior steht wirklich in der Tiefe des Raumes, ohne an die Kniefigur heranzudrängen; man hat die deutliche Vorstellung, daß die Hintergrundsmauer mit ihrem Hell-Dunkel ein paar Schritte weiter rückwärts sich erhebt. Darin liegt der größere Fortschritt in dem Holzschnitt. Aber bei aller formalen Wertakzentuierung ist doch die

Abb. 342. Holzschnitt Albrecht Dürers von 1511.
(Nach H. Wölfflin.)

psychologische Seite zu kurz gekommen. Das ist das Undeutsche im Blatt. »Allein es fehlt das Herzliche«, sagt Wölfflin [1]).

Hemmt in Wahrheit der italienische Einfluß die Regungen des deutschen Gemütes? Ich meine, nur vorübergehend. Als Dürer zum letztenmal vier Jahre vor seinem Tod, 1524, in der ganz einfach gehaltenen Albertina-Zeichnung (Abb. 343) unseren Gegenstand darstellt [2]), hat er seine Seele gefunden. Er ist deutsch, bis zu einem gewissen Grad

1) H. Wölfflin a. a. O., pag. 205.

2) Fr. Lippmann: »Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen«. Berlin 1905, Abt. XLIX, Bl. 584; H. Wölfflin pag. 313; E. Heidrich: »Geschichte des Dürerschen Marienbildes«. Leipzig 1906, pag. 155.

mehr als je zuvor. In keinem Dreikönigbild ist eine reinere Harmonie zwischen Form und Inhalt erzielt worden. Wie seelenvoll ist der Kopf der Beterfigur und wie groß die Gebärde beim zweiten König, der den Mohren wie einen zaghaften Freund an die heiligste Stätte herangeleitet! Im Gegensatz zu der bewegteren Königgruppe herrscht im Hauptmotiv vornehme, freilich ein bißchen »erkältende« Ruhe. Hier sind mehr Helligkeiten, es ist eine stärkere Betonung der Vertikale gegeben; dort »sprechen« mehr die Dunkelheiten und das Plus an Horizontalen. Es ist eine Notwendigkeit, daß die Horizontallinie sich so empfindsam auf die Arme des Königs Melchior gelegt hat.

Erwartungsvoll fragt man sich, wie wird die zeitgenössische Kunst die Adorationsbilder Dürers verwerten. Zunächst ist zu sagen, daß nicht viele Meister auf sie zurück-

Abb. 343. Feder-Zeichnung Albrecht Dürers in der Albertina, 1524.
(Nach einer Originalaufnahme von Schönbrunner-Meder in Wien.)

greifen. Man hat Martin Schongauer aus sehr begreiflichen Gründen mehr und erfolgreicher ausbeuten können. Dürers Kunst ist die eines Genies, das sagt alles.

Ich möchte nun im folgenden eine Reihe von Darstellungen vorführen, die, wie ich habe feststellen können, die eine oder andere der behandelten Kompositionen zur Voraussetzung haben. Doch möchte ich mich kürzer fassen. Die mitgeteilten Abbildungen sollen das leicht sich wiederholende Wort ersetzen.

1. Tafelbild aus dem Palais des Arts in Lyon (Abb. 344). Es gehört zur Folge eines bisher kaum beachteten Lebens Christi und wird im Museumskatalog als »Deutsche Arbeit« bezeichnet. Es ist kein Zweifel möglich. Da auf Nußbaumholz gemalt wurde, ist die französische Provenienz gesichert. Der Holzschnitt um 1505 ist verwertet. Der Hintergrund mit der Beigabe der Beschneidung Christi trägt niederländischen Charakter; doch fällt es schwer, einen bestimmten Meister zu nennen. Das Bild wird wegen seines altertümlichen Stiles kurz nach dem Erscheinen des Blattes entstanden sein.

2. Tafelbild im Museum der Bildenden Künste[1]) zu Stuttgart 80 b (Abb. 345). Im Katalog wird es dem Meister C. W. von 1516 zugeschrieben. Wiederum ist auf den Holzschnitt um 1505 zurückgegriffen worden. Die Hauptgruppe, die Figuren der beiden ältesten Könige sowie Joseph sind entlehnt; die Madonna und das Kind haben einen Rundnimbus erhalten; Joseph zieht den Hut und ist höher gerückt. Die Figur Kaspars entstammt nicht Dürers Kunst, wohl aber die Mittelgrundarchitektur mit dem hochgezogenen Bogenpfeiler und der Holzbau. Die Landschaft ist selbständig behandelt.

Abb. 344. Französisches Tafel-Bild im Palais des Arts zu Lyon, um 1505.
(Nach einer Originalaufnahme von J. Sylvestre in Lyon.)

Abb. 345. Tafel-Bild im Museum der Bildenden Künste zu Stuttgart 80 b, nach 1505.
(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Höfle in Augsburg.)

3. Tafelbild des verloren gegangenen Hochaltares der Pfarrkirche in Kadolzburg, im Besitz der Protestantischen-Kirchenverwaltung daselbst; datiert 1508. Es ist bis auf die vereinfacht behandelte Architektur eine fast wortgetreue Kopie des Holzschnittes um 1505[2]).

1) Photographische Nummer 467 nach Fr. Höfle in Augsburg.

2) Der Altarflügel war auf der Nürnberger Ausstellung zu sehen; vgl. »Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906«. Nürnberg 1906, pag. 45, Abb. pag. 396.

4. Epitaph von Barthsch; Sandsteinrelief im Hof des Nationalmuseums zu München[1]) aus dem Jahr 1534 (Abb. 346). Der Holzschnitt um 1505 ist übernommen und die Figur des anbetenden Stifters hinzugetreten. Das Denkmal gehört nach Augsburg und wird Gregor Erhart zuzuschreiben sein[2]). Doch läßt die starke Anlehnung an den Stil Dürers kein sicheres Urteil zu. Der untere Teil des Steins ist mutwillig beschädigt worden. Die vier Hauptfiguren sind in der Hauptsache kopiert. Die leise,

Abb. 346. Sandstein-Relief Gregor Erharts im Hof des National-Museums zu München, 1534.
(Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München.)

»fraulich-süße und zarte Neigung« im Kopf der Madonna ist nicht geglückt; Balthasar erhält ein Kästchen in die Hand; die Bewegung Kaspars ist zur vollen Ruhe gekommen. Kaspar steht neben Melchior und empfiehlt den vor ihm knienden Stifter mit seinen betend gefalteten Händen der Gnade der Madonna. Auch die Dreierpruppe der jubelnden Engel mit der Rolle »Gloria in Excelsis Deo« ist entlehnt.

---

1) Photographische Nummer 1514 nach C. Teufel in München.

2) G. Habich-München hat mich gütigst auf G. Erhart hingewiesen; vgl. R. Vischer: »Studien zur Kunstgeschichte«. Stuttgart 1886, pag. 567.

5. Gedenktafel für Hans Schmidmayer († 1476) in der Lorenzkirche zu Nürnberg[1]), an der sog. Rattentreppe (Abb. 347). Die Figuren sind aus den beiden Holzschnitten entlehnt. Nur der zweite König hat mit Dürrer nichts gemein.

6. Holzrelief im Museum Unterlinden zu Kolmar[2]). Es basiert auf dem Holzschnitt von 1511.

7. Tafelbild in der Kirche zu Hebsack im Jagstkreis[3]). Das Blatt von 1505 ist vorauszusetzen, freilich im Gegensinn.

8. Endlich weht uns Dürers Geist aus dem Bildchen der Kollektivtafel Leonhard Schäufeleins in der Gemäldegalerie[4]) zu Wien 1436 entgegen (Abb. 348). Man muß sich schon die Einzelheiten zusammensuchen, um das Abhängigkeitverhältnis festlegen zu

Abb. 347. Gedenk-Tafel für Hans Schmidmayer in der Lorenz-Kirche zu Nürnberg, nach 1511.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Schmidt in Nürnberg.)

können. Das große Gemälde in der Tribuna ist zugrunde gelegt, doch alles ist freier verwertet. Bei dem Fachwerkhaus mag man an den Feinstich der »Geburt Christi« um 1504 denken (B. 2).

Damit sind wir am Zielpunkt unserer langen Wanderung angelangt. Das Mittelalter und auch noch das Quattrocento haben das Typische dem Individuellen vorge-

1) H. Thode: »Die Malerschule von Nürnberg«, a. a. O., pag. 291.

2) »Klassischer Skulpturenschatz«, a. a. O., 400; S. Hausmann: »Elsässische Kunstdenkmäler«, a. a. O., 13.

3) Ed. Paulus: »Die Kunst- und Altertums-Denkmäler im Königreich Württemberg. Jagstkreis«. Stuttgart 1893, Taf. 68.

4) H. Modern: »Der Mömpelgarter Flügelaltar des Hans Leonhard Schäufelein und der Meister von Meßkirch«, in JKSW 1896, Bd XVII, pag. 320, Taf. XXII.

zogen. Indem die ästhetische Bewegung der neuen Zeit, des Cinquecento, mit ihren rein formalistischen Tendenzen und der Betonung des Individuellen sich Bahn bricht, dreht sich das Verhältnis um. Damit ist aber auch gesagt, daß unsere entwickelungsgeschichtliche Aufgabe, die auf die Feststellung von Kunsttypen hinzielte, beschlossen ist. Wir denken an das Wort Albrecht Dürers:

»Ich thu' so viel ich mag,
aber mir selbs nit genug«.

Abb. 348. Tafel-Bild Leonhard Schäufeleins in der K. K. Gemälde-Galerie in Wien 1436, um 1525.
(Nach einer Originalaufnahme von N. Schneeweiß in Wien.)

Literatur-Verzeichnis zu Band II.

A.

D. B. Ainalow: »Die Hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst. Untersuchungen auf dem Gebiet der frühbyzantinischen Kunstgeschichte«. S. Petersburg 1900.
C. Aldenhoven: »Geschichte der Kölner Malerschule«. Lübeck 1902.
K. v. Amira: »Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels«, in: »Abhandlungen der philos. philol. Classe der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften«. München 1905, Bd. XXIII.
G. v. Ankershofen: »Kärnten's älteste Kirchliche Denkmalbauten«, in KKCC 1860, Jhrg. IV.
H. Anz: »Die lateinischen Magierspiele«. Leipzig 1905.
J. W. Apell: »Monuments of Early Christian Art«. London 1872.
S. E. Assemani: »Bibliothecae Mediceae Laurentianae et Palatinae Codicum MMS. Orientalium Catalogus«. Florentiae 1742.
K. Atz: »Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg«. Bozen 1885.
„ »Die christliche Kunst in Wort und Bild«. Regensburg 1899.
A. Audollent: »Mission Epigraphique en Algérie«, in: »Mélanges d'Archéologie et d'Histoire«. Paris 1890, vol. X.
»Ausstellung von Kunst-Werken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 20. Mai bis 3. Juli 1898«. Berlin 1899.
A. Avena: »Monumenti dell'Italia Meridionale«. Roma 1902.

B.

M. Bach: »Studien zur Geschichte der Ulmer Malerschule«, in ZBK 1893, Jhrg. IV.
„ »Hans Multscher in neuer Beleuchtung«, in: »Archiv für christliche Kunst«. Ravensburg 1904, Jhrg. XXII.
J. Bachem: »Der Meister der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg«, in ZChK 1907, Jhrg. XX.
P. Bartolus: »Admiranda Romanorum Antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia«. Rom 1693.
A. Bartsch: »Le peintre Graveur«. Vienne 1808.
K. Bartsch: »Die Altdeutschen Handschriften der Universitäts-Bibliothek Heidelberg«. Heidelberg 1887.
A. de Baudot: »La Sculpture Française au Moyen-Age et à la Renaissance«. Paris 1884.
A. Bauer-Jos. Strzygowski: »Eine Alexandrinische Weltchronik, Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščew«, in: »Denkschriften der Kais. Akademie der Wissenschaften. Philos. Hist. Klasse«. Wien 1896, Bd. LI.
A. Baumeister: »Der Sessel«, in: »Denkmäler des class. Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte«. München und Leipzig 1885.
Fr. Baumgarten: »Der Freiburger Hochaltar«, in StZDK 1904, Heft 49.
A. Baumstark: »Palaestinensia«, in RQ 1906, Bd. XX.
„ »Krippe und Weihnachtsbild«, in: »Weihnachtsbeilage der Kölnischen Volkszeitung«. Köln 1907.
„ »Abendländische Palästinapilger des ersten Jahrhunderts und ihre Berichte«. Köln 1908.
K. Baur: »Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche, sowie der Neubronner Altar in der Stadtkirche zu Blaubeuren«. Blaubeuren 1900.
Ch. Bayet: »Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes«. Paris 1879.

38*

Ch. Bayet: »L'Art Byzantin«. Paris 1886.
St. Beißel: »Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Mit Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts in kunsthistorischer und liturgischer Hinsicht verglichen«. Hildesheim 1891.
„ »Vaticanische Miniaturen«. Freiburg i. Br. 1893.
„ »Ein Sakramentar des elften Jahrhunderts aus Fulda«, in ZChK 1894, Jhrg. VII.
„ »Der hl. Bernward von Hildesheim«. Hildesheim 1895.
»Beiträge zur Assyriologie und semitischen Sprachwissenschaft«. Leipzig 1902.
J. P. Bellorius: »Veteres Arcus Augustorum«. Romae 1690.
G. A. v. d. Bergh v. Eysinga: »Indische Einflüsse auf evangelische Erzählungen«. Göttingen 1904.
H. Bergner: »Handbuch der Kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland«. Leipzig 1905.
J. Ph. Berjeau: »Speculum Humanae Salvationis: Le plus Ancien Monument de la Xylographie et de la Typographie Réunies«. Londres 1861.
A. Bernoulli: »Die Deckengemälde in der Krypta des Münsters zu Basel«, in: »Mitteilungen der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel«. Basel 1878. Neue Folge I.
R. Bernoulli: »Die romanische Portal-Architektur in der Provence«, in StZKA 1906, Heft 38.
E. Bertaux: »L'Art dans l'Italie Méridionale«. Paris 1904.
»Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluß der pergamenischen Fundstücke«. Kgl. Museen zu Berlin, hrg. von der Generalverwaltung. Berlin 1897.
C. Bezold: »Kurzgefaßter Überblick über die babylon.-assyr. Literatur«. Leipzig 1886.
„ »Ninive und Babylon«. Leipzig 1903.
G. v. Bezold-B. Riehl-G. Hager: »Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern vom elften bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts«. München 1895.
F. J. v. Bianco: »Die alte Universität Köln und die spätere Gelehrten-Schule dieser Stadt«. Köln 1855.
J. Biernatzki: »Uebersicht der Meister«, in R. Haupt: »Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein«. Kiel 1899, Bd. III.
R. de la Blanchère: »Collection du Musée Alaoui«. Paris 1890.
H. Bloch: »Geistesleben im Elsaß zur Karolingerzeit. Separatabdruck aus der illustrierten Elsässischen Rundschau«. Straßburg i. E. 1901, Bd. III, Heft 4.
F. Bock: »Das heilige Köln«. Leipzig 1858.
„ »Der gestickte Meßornat der ehemaligen Nonnenabtei Göß in Steiermark«, in KKCC 1858, Jhrg. III.
F. Bock: »Die Werke des Mathias Grünewald«, in StZDK 1904, Heft 54.
W. Bode: »Die italienische Plastik«. Berlin 1905, 4. Aufl.
W. Bode-H. v. Tschudi: »Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche«. Berlin 1888.
E. von Bodenhausen: »Gerard David und seine Schule«. München 1905.
S. Boisserée: »Denkmale der Baukunst vom 7.—13. Jahrhundert am Niederrhein«. München 1844.
Joh. Fr. Boissonade: »Choricii Gazaei orationes, declamationes, fragmenta«. Parisiis MDCCCXLVI.
M. A. Boldetti: »Osservazioni sopra i Cimiterj de' Santi Martiri ed Antichi Christiani di Roma«. Roma MDCCXX.
G. Bonaccorsi: »Chi erano i Magi?«, in: »Rivista Storico-Critica delle Science Teologiche«. Roma 1905, Jhrg. I.
A. Bosio: »Roma Sotteranea«. Roma MDCXXXII.
H. Bouchot: »Trésors des Bibliothèques. Ivoires des Reliures«, in LAP 1902, vol. I, Nr. 3.
R. Bruck: »Die Elsässische Glasmalerei vom Beginn des XII. bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts«. Straßburg i. E. 1902.
„ »Friedrich der Weise als Förderer der Kunst«, in StZDK 1903, Heft 45.
„ »Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen«. Dresden 1906.
O. Buchner: »Die Mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besondrer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler«, in StZDK 1902, Heft 37.
P. Bulteau: »Monographie de la cathédrale de Chartres«. Chartres 1891.
D. Burckhardt: »Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im XV. Jahrhundert«, in: »Festschrift zum vierhundertsten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen«. Basel 1901.
„ »Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein«. Basel 1888.
J. Burckhardt: »Die Kultur der Renaissance in Italien«. Leipzig 1901.

C.

Ch. Cahier: »Nouveaux Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Littérature sur le Moyen-Age«. Paris 1874.
A. Camesina-G. Heider: »Die Darstellungen der Biblia Pauperum in einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts, aufbewahrt im Stifte St. Florian im Erzherzogtume Oesterreich ob der Enns«. Wien 1863.
»Catalogue Historique et Descriptif du Musée de Dijon et de la Collection Trimolet«. Dijon 1883.
N. M. J. Chapuy-F. T. Jolimont: »Vues Pittoresques des Cathédrales Françaises«. Paris 1823.
E. Chassinat: »Les tombeaux du Darb-el-Hamzaoui«, in: »Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale Du Caire«. Le Caire 1903, tom. VIII.
J. Ciampini: »Vetera Monumenta, in quibus praecipue Musiva Opera Sacrarum Profanarumque Aedium Structura illustrantur«. Romae MDCXC.
C. Cichorius: »Die Reliefs der Trajansäule«. Berlin 1896.
H. v. Clausewitz: »Vom Ursprung des türkischen Halbmonds«, in: »Das Ausland«. Stuttgart 1879, Jhrg. LII.
P. Clemen: »Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz«. Düsseldorf 1897.
„ »Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz und den Provinzialmuseen zu Bonn und Trier«. Düsseldorf 1905.
Ch. Clermont-Ganneau: »Epigraphie Palmyrienne«, in: »Recueil d'Archéologie Orientale«. Paris 1905, tom VII.
H. Cohen: »Description Historique des Monnaies«. Paris 1880.
M. Collignon: »Histoire de la Sculpture Grecque«. Paris 1892.
W. Creizenach: »Geschichte des neueren Dramas«. Halle 1893.
J. A. Crowe - G. B. Cavalcaselle: »Geschichte der alt-niederländischen Malerei«. Leipzig 1875.
Fr. Cumont: »Textes et Monuments figurés rélatifs aux mystères de Mithra«. Bruxelles 1889.

D.

L. Dacheux: »Das Münster zu Straßburg«. Straßburg i. E. 1900.
O. M. Dalton: »Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East«. London 1901.
„ »A Panel from an Ivory Diptych in the British Museum«, in: »Society of Biblical Archaeology«. London 1904, vol. XXVI.
A. Darcel: »Trésor des Eglises Objects d'art français«.
J. Déchelette: »Les Vases Céramiques ornés de la Gaule Romaine«. Paris 1904.
Ch. Dehaisne: »Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV[e] siècle«. Lille 1886.
G. Dehio: »Das Münster Unserer Lieben Frau«, in: »Straßburg und seine Bauten«. Straßburg i. Els. 1894.
„ Rezension von Ad. Goldschmidt: »Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur«, in RKW 1902, Bd. XXV.
„ »Konrad Witz«, in ZBK 1902, Jhrg. XIII.
„ »Die bildenden Künste des Mittelalters«, in: »Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik«. Berlin 1908, Jhrg. II, Heft 21.
G. Dehio - G. v. Bezold: »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes«. Stuttgart 1892.
P. Delattre: »Musées et Collections Archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie«. Paris 1899.
F. Dibellius: »Die Bernwardstür zu Hildesheim«, in StZDK 1907, Heft 81.
Ch. Diehl: »Notes sur quelques Monuments Byzantins de Calabre«, in: »Mélanges d'Archéologie et d'Histoire«. Paris 1890, vol. X.
„ »Justinien et la Civilisation Byzantine au VI[e] siècle«. Paris 1901.
A. Diemand: »Das Ceremoniell der Kaiserkrönung von Otto I. bis Friedrich II.«, in: »Historische Abhandlungen«. München 1894, Heft 4.
A. Dieterich: »Mitteilung über den Ritus der verhüllten Hände«, in: »Verhandlungen des II. Internationalen Kongresses für allgemeine Religionsgeschichte in Basel. 30. August bis 2. September 1904«. Basel 1905.

E. Dobbert: »Zur Geschichte der Elfenbeinskulptur«, in RKW 1885, Bd. VIII.
„ »Das Evangeliar im Rathause zu Goslar«, in JPKS 1898, Bd. XIX.
H. Dollmayr: »Hieronymus Bosch und die Darstellungen der vier letzten Dinge in der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts«, in JKSW 1898, Bd. XIX.
E. Dorer: »Roswitha, die Nonne von Gandersheim«. Aarau 1857.
O. Döring-G. Voß: »Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen«. Magdeburg 1905.
C. Drechsler-Th. Strommer: »Der Verduner-Altar, ein Emailwerk des XII. Jahrhunderts zu Klosterneuburg«. Wien 1904.
L. Duchesne: »Origines du Culte Chrétien«. Paris 1903.
Fr. v. Duhn: »Votivreliefs an Asklepios und Hygieia«, in: »Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen«. Athen 1877, Jhrg. II.
G. Durand: »Monographie de l'Eglise Notre Dame Cathédrale d'Amiens«. Amiens-Paris 1901.
P. Durrien: »La Peinture à l'Exposition des Primitifs Français«. Paris 1904.
M. Dvořák: »Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck«, in JKSW 1903, Bd. XXIV.

E.

K. M. Eichborn: »Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins«, in StZDK 1899, Heft 16.
A. Einsle: »Biblia Pauperum. Facsimile-Reproduktion, getreu nach dem in der Erzherzoglich-Albrecht'schen Kunst-Sammlung ‚Albertina' befindlichen Exemplar«. Wien 1850.
R. Eitelberger v. Edelberg: »Cividale in Friaul und seine Monumente«, in KKCC 1857, Jhrg. II.
„ »Gesammelte Kunsthistorische Schriften. Bd. IV: Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens«. Wien 1884.
K. Escher: »Untersuchung zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz«, in StZDK 1907, Heft 71.
A. J. Evans: »Mycenaean Tree and Pillar Cult and its Mediterranean Relations«, in: »The Journal of Hellenic Studies«. London 1901, vol. XXI.

F.

O. v. Falke: »Meister Nicolaus von Verdun und der Dreikönigenschrein im Kölner Domschatz«, in ZChK 1905, Jhrg. XVIII.
„ »Das romanische Kunstgewerbe«, in: »Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes«. Berlin 1907, Bd. I.
O. v. Falke-H. Frauberger: »Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902«. Frankfurt a. M. 1904.
J. C. E. Falls: »Ein Besuch in den Natronklöstern der sketischen Wüste«, in: »Frankfurter zeitgemäße Broschüren«. Frankfurt a. M. 1905, Bd. XXV, Heft 3.
A. Feigel: »Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck«. Halle 1907.
Joh. Ficker: »Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke«, in: »Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe zum 4. Mai 1885 für Anton Springer«. Leipzig 1885.
„ »Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst«. Leipzig 1887.
F. Ficoronius: »De Plumbeis Antiquorum Numismatibus«. Romae MDCCL.
E. Firmenich-Richartz: »Der Meister der Glorification Mariae«, in ZChK 1894, Jhrg. VII.
„ »Der Meister des Hl. Bartholomäus«, in ZChK 1900, Jhrg. XIII und 1899, Jhrg. XII.
C. Fischnaler: »Beiträge zur Geschichte der Pfarre Sterzing«, in: »Zeitschrift des Ferdinandeum«. Innsbruck 1884, Heft 28.
E. Flechsig: »Der Meister des Hausbuches als Maler«, in ZBK 1907, Jhrg. VIII.
H. J. Floss: »Die Übertragung der Heiligen Drei Könige von Mailand nach Köln«. Köln 1864.
J. Fluck: »Katholische Liturgik«. Regensburg 1855.
R. Forrer: »Römische und Byzantinische Seiden-Textilien aus dem Gräberfeld von Achmim-Panopolis«. Straßburg i. E. 1891.
„ »Die frühchristlichen Altertümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis«. Straßburg i. E. 1893.

K. Franck-Oberaspach: »Zum Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur«, in RKW 1899, Bd. XXII.
E. Frantz: »Geschichte der christlichen Malerei«. Freiburg i. Br. 1887.
M. J. Friedländer: »Zum Meister des Amsterdamer Cabinets«, in RKW 1894, Bd. XVII.
„ »Hans Multschers Altarflügel von 1437«, in JPKS 1901, Bd. XXII.
Th. v. Frimmel: »Notizen über Werke von österreichischen Künstlern«, in KKCC 1896, Jhrg. XXII.
A. Fr. Frisi: »Memorie Storiche di Monza e sua Corte«. Milano 1794.
J. Führer: »Forschungen zur Sicilia Sotterranea«, in: »Abhandlungen der philos.-philol. Classe der K. Bayerischen Akademie der Wissenschaften«. München 1897, Bd. XX.
J. Führer-V. Schultze: »Die altchristlichen Grabstätten Siciliens«, in: »Jahrbuch des Kais. Deutsch-Archäologischen Instituts«. Berlin 1907, Ergänzungsheft 7.

G.

H. v. d. Gabelentz: »Mittelalterliche Plastik in Venedig«. Leipzig 1903.
„ »Die Kirchliche Kunst im Italienischen Mittelalter, ihre Beziehungen zur Kultur und Glaubenslehre«, in StZKA 1907, Heft 55.
P. Gardner: »Sculptured Tombs of Hellas«. London 1896.
R. Garucci: »Vetri ornati di Figure in oro«. Roma 1864.
M. Geisberg: »Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem«, in StZDK 1905, Heft 58.
E. Gerhard: »Antike Bildwerke«. Stuttgart 1837.
M. Gerspach: »La Collection Carrand au Musée National de Florence«, in LAP 1904, vol. III, Nr. 32.
C. Glaser: »Hans Holbein der Ältere«, in: »Kunstgeschichtliche Monographien«. Leipzig 1908, Bd. XI.
G. Glück: »Zu Dürers Anbetung der Könige in Florenz«, in JPKS 1908, Bd. XIX.
W. Goetz: »Ravenna«. Leipzig 1901.
K. Goldmann: »Die Ravennatischen Sarkophage«, in StZKA 1906, Heft 30.
Ad. Goldschmidt: »Der Albani-Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts«. Berlin 1895.
„ »Französische Einflüsse in der frühgotischen Sculptur Sachsens«, in JPKS 1899, Bd. XX.
„ »Der Utrechtpsalter«, in RKW 1900, Bd. XXIII.
„ »Studien zur Geschichte der Sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom Romanischen zum Gothischen Stil«. Berlin 1902.
„ »Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen«, in JPKS 1905, Bd. XXVI.
A. Fr. Gori: »Thesaurus veterum Diptychorum consularium et ecclesiasticorum«. Florentiae 1759.
H. Graeven: »Ein altchristlicher Silberkasten«, in ZChK 1899, Bd. XII.
„ »Ein angebliches Elfenbeindiptychon des Maximinklosters bei Trier«, in: »Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande«. Bonn 1901, Heft 107.
„ »Fragment eines frühchristlichen Bischofstuhls im Provinzial-Museum zu Trier«, in: »Bonner Jahrbücher«. Bonn 1900, Heft 105.
„ »Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Serie I: Aus Sammlungen in England«. Rom 1898; Serie II: »Aus Sammlungen in Italien«. Rom 1900.
„ »Fragmente eines Siegburger Tragaltars im Kestner-Museum zu Hannover«, in JPKS 1900, Bd. XXI.
O. Grantoff: »Die Gemäldesammlungen Münchens«. Leipzig 1907.
H. Grisar: »Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter«. Freiburg i. Br. 1901.
„ »Die Römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz«. Freiburg i. Br. 1908.
J. Groeschel: »Das Chörlein am Pfarrhofe von St. Sebald in Nürnberg«, in: »Die Denkmalspflege«. Berlin 1899, Jhrg. I und 1905, Jhrg. VII.
H. Grosnier: »Iconographie Chrétienne«. Paris 1848.
H. Grote: »Münzstudien«. Leipzig 1871.
R. Grousser: »Etude sur l'Histoire des Sarcophages Chrétiens«. Paris 1885.
F. A. Gruyer: »Les Quarante Fouquet«. Paris 1897.
M. Gückel: »Der ehemalige Königshof und die fürstbischöfliche Burg in Forchheim«. Forchheim 1906.
„ »Führer durch Forchheim und Umgebung«. Forchheim 1908.

H.

Fr. Haack: »Die S. Blasiuskapelle in Kaufbeuren und ihre Ausstattung«, in ZBK 1898, Jhrg. IX.
„ »Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke«, in StZDK 1900, Heft 26.
„ »Hans Schüchlin, der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars«, in StZDK 1905, Heft 62.
„ »Studien aus dem Germanischen Museum«, in RKW 1906, Bd. XXIX.

N. Hamilton: »Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo«, in StZKA 1900, Heft 6.

M. Hasak: »Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert«. Berlin 1899.

A. Haseloff: »Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts«, in StZDK 1897, Heft 9.
„ »Ein altchristliches Relief aus der Blütezeit römischer Elfenbeinschnitzerei«, in JPKS 1903, Bd. XXIV.
„ »Die mittelalterliche Kunst«, in O. Döring-G. Voß: »Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen«. Magdeburg 1905.

A. Hasenclever: »Der altchristliche Gräberschmuck«. Braunschweig 1886.

J. Hasler: »Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten in Basel«. Basel 1842.

R. Haupt: »Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein«. Kiel 1887.

R. Haupt-Fr. Weysser: »Die Bau- und Kunstdenkmäler im Herzogtum Lauenburg«. Ratzeburg 1890.

S. Hausmann: »Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler«. Straßburg i. Els. 1900.

J. H. v. Hefner-Alteneck: »Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 13. Jahrhunderts«. Frankfurt a. M. 1883.

G. Heider: »Liturgische Gewänder aus dem Stift St. Blasien im Schwarzwald«, in KKCC 1860, Jhrg. IV.
„ »Beiträge zur Christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters«, in KKCC 1861, Jhrg. V.
„ »Antepedium aus dem Domschatze in Salzburg«, in KKCC 1862, Jhrg. VII.

E. Heidrich: »Geschichte des Dürerschen Marienbildes«. Leipzig 1906.

K. Th. Heigel: »Die Renaissance unter Karl dem Großen«, in: »Im neuen Reiche«. Leipzig 1875
„ »Die Bildwerke in der Pfalz Ludwig's des Frommen zu Ingelheim«, in: »Niederrhein. Jahrbuch«. Bonn 1884. Bd. II.

O. v. Heinemann: »Die Handschriften der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel«. Wolfenbüttel 1884.

R. Heinzel: »Beschreibung des Geistlichen Schauspiels im Deutschen Mittelalter«, in: »Beiträge zur Ästhetik, hrg. v. Th. Lipps-R. M. Werner«. Hamburg-Leipzig 1898, Bd. IV.

J. Helbig: »La Sculpture et les Arts Plastiques au Pays de Liège et sur les Bords de la Meuse«. Bruges 1890.

W. Helbig: »Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom«. Leipzig 1899, 2. Aufl.

E. Hennecke: »Synode von Laodicea«, in RE[3] Bd. XI.

Th. Henner: »Altfränkische Bilder«. Würzburg 1905.

E. Henszlmann: »Die Altchristliche Grabkammer in Fünfkirchen«, in KKCC 1873, Jhrg. XVIII.

Fr. Hermanin: »Alcuni Avori della Collezione del Conte Stroganoff a Roma«, in LAR 1898, vol. I.

J. J. Hermann: »Die illuminierten Handschriften in Tirol«, in Fr. Wickhoff: »Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich«. Leipzig 1905, Bd. I.

Ed. His: »Hans Holbeins des Älteren Feder- und Silberstiftzeichnungen«. Nürnberg 1886.

Th. Höpfner: »Die Heiligen in der Christlichen Kunst«. Leipzig 1893.

A. Hotzen: »Die Mittelalterlichen Wandmalereien im Kreuzgange und im Dom zu Schleswig«, in ZBK 1900, Jhrg. XI.

G. Humann: »Ein Schwert mit byzantinischen Ornamenten im Schatze des Münsters zu Essen«. Essen 1899.
„ »Zur Beurteilung mittelalterlicher Kunstwerke in Bezug auf ihre zeitliche und örtliche Entstehung«, in RKW 1902, Bd. XXV.

K. Humann-O. Puchstein: »Reisen in Kleinasien und Nordsyrien«. Berlin 1890.

H. Hymans: »Brügge und Ypern«. Leipzig-Berlin 1900.

J.

J. S.: »Eine Zeichnung vom Meister des Hausbuchs«, in JPKS 1904, Bd. XXV.
Jakoub Artin Pascha: »Contribution à l'étude du blason en Orient«. Londres 1902.
H. Janitschek: »Zwei Studien zur Geschichte der Carolingischen Malerei«. Berlin 1885.
„ »Geschichte der deutschen Malerei«. Straßburg i. E. 1890.
A. Jeremias: »Das Alte Testament im Lichte des alten Orients«. Leipzig 1906, 2. Aufl.

K.

W. Kaesbach: »Das Werk der Maler Victor und Heinrich Duenwegge und des Meisters von Kappenberg«. Münster i. W. 1907.
L. Kämmerer: »Hubert und Jan van Eyck«. Bielefeld-Leipzig 1898.
»Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf«. Düsseldorf 1904.
R. Kautzsch: »Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau«, in: »Zentralblatt für Bibliothekswesen«. Leipzig 1895, Jhrg. XII, Heft 1.
H. Kehrer: »Die Heiligen Drei Könige in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer«, in StZDK 1904, Heft 53.
„ »Eine neue Zeichnung vom Meister des Hausbuchs auf der Veste Coburg«, in: »Kunstchronik«. Leipzig 1909, Jhrg. XX.
„ »Dürers Adorationsbilder und ihre Verwertung in der zeitgenössischen Kunst«, in ZBK 1908, Jhrg. XX.
„ »Die Fresken in der ehemaligen Pfalz zu Forchheim und ihre Beziehung zu Prag-Avignon«. (In Vorbereitung.)
F. Keller: »Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken«, in: »Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich«. Zürich 1853, Bd. VII.
F. Kempf-K. Schuster: »Das Freiburger Münster«. Freiburg i. Br. 1906.
J. P. Kirsch: »Die Kirche S. Maria Antiqua am römischen Forum«, in RQ 1901, Jhrg. XV.
J. Klein: »Grabmonumente aus Bonn«, in: »Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande«. Bonn 1886, Heft 81.
J. Klinkenberg: »Die römischen Grabdenkmäler Kölns«, in: »Bonner Jahrbücher«. Bonn 1902, Heft 108.
K. Klunzinger: »Artistische Beschreibung der vormaligen Cisterzienser - Abtei Maulbronn«. München 1861.
N. Kondakow: »Die Mosaiken der Moschee Kahrije Dschami in Konstantinopel«. (Russ.) Odessa 1881.
„ »Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails«. Frankfurt a. M. 1892.
N. Kondakow-J. Tolstoi-S. Reinach: »Antiquités de la Russie Méridionale«. Paris 1897.
N. Kondakow-M. Travinsky: »Histoire de l'Art Byzantin«, in: »Bibliothèque internationale de l'Art«. Paris 1891.
J. M. Kratz: »Der Dom zu Hildesheim, seine Kostbarkeiten, Kunstschätze und sonstige Merkwürdigkeiten«. Gerstenberg 1844.
F. X. Kraus: »Roma Sotteranea«. Freiburg i. Br. 1879.
„ »Kunst und Altertum im Oberelsaß«. Straßburg i. Els. 1884.
„ »Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier«. Freiburg i. Br. 1884.
„ »Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz«, in: »Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Badens«. Bd. I. Freiburg i. Br. 1887.
„ »Literaturbericht«, in RWK 1879, Bd. II und 1890, Bd. XIV.
P. Kristeller: »Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten«. Berlin 1905.
„ »Biblia Pauperum Unicum der Heidelberger Universitäts-Bibliothek«. Berlin 1906.
A. Krücke: »Der Nimbus und verwandte Attribute«, in StZKA 1906, Heft 35.
K. Künstle: »Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neu entdeckte Karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen«. Freiburg i. Br. 1906.
Th. Kutschmann: »Meisterwerke Sarazenisch-Normännischer Kunst in Sicilien und Unteritalien«. Berlin 1900.

L.

J. Labarte: »Recherches sur la Peinture en Email dans l'Antiquité et au Moyen-Age«. Paris 1856.

P. Lacroix-F. Seré: »Le Moyen-Age et la Renaissance«. Paris 1851.

Fr. Laib-Joh. Schwarz: »Biblia Pauperum. Nach dem Original in der Lyceums-Bibliothek zu Constanz«. Zürich 1867.

Γ. Λαμπάκη: »Ἡ Μονὴ Δαφνίου«. Ἐν Ἀθήναις 1899.

K. Lamprecht: »Der Bilderschmuck des Codex Egberti zu Trier und Codex Echternacensis zu Gotha«, in: »Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland«. Bonn 1881, Heft 70.

J. Lange: »Darstellung des Menschen in der älteren Griechischen Kunst«. Straßburg i. E. 1899.

K. Lange: »Verzeichnis der Gemäldesammlung im Kgl. Museum der bildenden Künste in Stuttgart«. Stuttgart 1907.

J. B. A. Lassus-E. M. Viollet-Le Duc: »Monographie de Notre Dame de Paris«. Paris-Londres.

C. Laverrenz: »Die Medaillen und Gedächtniszeichen der deutschen Hochschulen«. Berlin 1885.

E. Le Blant: »Etude sur les Sarcophages Chrétiens Antiques de la ville d'Arles«. Paris 1878.

" »Les Sarcophages Chrétiens de la Gaule«. Paris 1886.

H. Leclercq: »Ampoules«, in CDACh 1904, Fasc. VI.

A. Lehmann: »Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer«. Leipzig 1900.

M. Lehrs: »Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV. Jahrhunderts«. Nürnberg 1887.

" »Über einige verschollene Werke Hans Holbeins des Älteren«, in ZChK 1891, Jhrg. IV.

" »Bilder und Zeichnungen vom Meister des Hausbuches«, in JPKS 1899, Bd. XX.

Fr. Leitschuh: »Geschichte der Karolingischen Malerei«. Berlin 1894.

Fr. Lenormant: »Deux Nouveautés Archéologiques«, in: »Gazette des Beaux-Arts«. Paris 1880, vol. XXI.

A. Leskien: »Die Pilgerfahrt des russischen Abtes Daniel ins Heilige Land 1113—1115. Aus dem Russischen übersetzt«, in: »Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins«. Leipzig 1884, Bd. VII.

A. Lichtwark: »Meister Bertram, tätig in Hamburg 1367—1415«. Hamburg 1905.

K. Lind: »Ein Antiphonarium im Stifte St. Peter zu Salzburg«, in KKCC 1869, Jhrg. XIV.

" »Zwei merkwürdige Tragaltäre im Stift Melk«, in KKCC 1870, Jhrg. XV.

" »Die österreichische Kunsthistorische Abteilung der Wiener Weltausstellung«, in KKCC 1873, Jhrg. XVIII.

A. Lindner: »Der Dom zu Köln und seine Kunstschätze«. London 1907.

Fr. Lippmann: »Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen«. Berlin 1883.

" »Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen«. Berlin 1883.

Fr. Loofs: »Symbolik oder christliche Konfessionskunde«. Tübingen 1902.

Ch. Louandre: »Les Arts Somptuaires«. Paris 1858.

»Lübeck, Die Bau- und Kunstdenkmäler der freien und Hansestadt L.« Lübeck 1906.

W. Lübke: »Geschichte der Italienischen Malerei«. Stuttgart 1878.

" »Geschichte der Plastik«. Leipzig 1880.

" »Geschichte der deutschen Kunst«. Stuttgart 1888.

A. Ludorff: »Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Beckum«. Münster i. W. 1897.

" »Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Paderborn«. Münster i. W. 1899.

" »Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Soest«. Münster i. W. 1905.

F. Luthmer: »Triptychon in vergoldetem Kupfer«, in ZChK 1889, Jhrg. II.

H. Lutsch: »Bilderwerk Schlesischer Kunstdenkmäler«. Breslau 1903.

J. Lutz-P. Perdrizet: »Speculum Humanae Salvationis. Kritische Ausgabe. Übersetzung von J. Mielot (1848)«. Mülhausen i. Els.-Leipzig 1907.

M.

K. B. Mádl: »Topographie der Historischen und Kunstdenkmale im Politischen Bezirk Kolin«. Prag 1898.

E. Mâle: »L'Art Religieux du XIII[e] siècle en France«. Paris 1902.

" »Le Renouvellement de l'Art par les Mystères à la Fin du Moyen-Age«, in: »Gazette des Beaux-Arts«. Paris 1904, tom. XXXI.

J. J. Marquet de Vasselot: »La Collection de Madame la Marquise Arconati-Visconti«, in LAP 1903, vol. II, Nr. 20.
M. Martigny: »Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes«. Paris 1877.
H. Martin: »Les Miniaturistes Français«. Paris 1906.
H. Marucchi: »Conferenze«, in BAC 1879, vol. XVII.
„ »Eléments d'Archéologie Chrétienne«. Paris 1899.
F. Marx: »Aktaion und Prometheus«, in: »Berichte über die Verhandlungen der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Phil. Hist. Klasse«. Leipzig 1906, Bd. 58.
W. Maskell: »Description of the Ivories ancient and mediaeval in the South-Kensington-Museum«. London 1872.
B. Matejka: »Topographie der Historischen und Kunstdenkmale im Politischen Bezirk Raudnitz«. Prag 1900.
Max Prinz von Sachsen: »Praelectiones de Liturgiis Orientalibus«. Friburgi MCMVIII.
J. J. Merlo-E. F. Richartz-H. Keußen: »Kölnische Künstler in Alter und Neuer Zeit«. Düsseldorf 1895.
Ad. Merx: »Das Evangelium Matthäus nach der syrischen im Sinaikloster gefundenen Palimpsest-Handschrift«. Berlin 1902.
C. Meyer: »Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst«, in: »Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance«. Leipzig 1886, Bd. I.
G. Meyer-Knonau: »Eckeharts IV. Casus Sancti Galli«. Leipzig 1870.
A. Michaelis: »Das Altertum«, in A. Springer: »Handbuch der Kunstgeschichte«. Leipzig 1904, Bd. I, Aufl. 7.
A. Michel: »Promenades Artistiques au Musée du Trocadéro«, in LAP 1903, vol. II, Nr. 15.
G. Millet: »Le Monastère de Daphni, Histoire, Architecture et Mosaïques«, in: »Monuments de l'Art Byzantin«. Paris 1899, tom. I.
„ »La Collection Chrétienne et Byzantine des Hautes Etudes«. Paris 1903.
M. Millington-Evans: »Hair-Dressing of Roman Ladies as illustrated on coins«, in: »The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society«. London 1906, 4 Ser., vol. VI.
H. Modern: »Der Mömpelgarter Flügelaltar des Hans Leonhard Schäufelein und der Meister von Meßkirch«, in JKSW 1896, Bd. XVII.
J. Mohr: »Köln in seiner Glanzzeit«. Köln 1885.
E. Molinier: »Histoire Générale des Arts Appliqués à l'Industrie du V[e] à la fin du XVIII[e] siècle. Paris 1896.
F. X. Barbier de Montault: »Inventaires de la Basilique Royale de Monza«, in: »Bulletin Monumental«. Paris 1880, tom VIII.
„ »Ivoire latin du musée de Nevers«, in: »Bulletin Monumental«. Paris 1884.
Moriz-Eïchborn K.: »Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins«, in StZDK 1899, Heft 16.
C. O. Müller-Fr. Wieseler: »Denkmäler der Antiken Kunst«. Göttingen 1869.
H. A. Müller-O. Mothes: »Illustriertes Archäologisches Wörterbuch der Kunst«. Leipzig 1877.
E. F. A. Münzenberger: »Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands«. Frankfurt a. M. 1885.
A. S. Murray: »Terracotta Sarcophags Greek and Etruscan in the British Museum«. London 1898.
R. Muther: »Die Deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460—1530)«. München-Leipzig 1884.

N.

J. Neuwirth: »Die Concordantia Caritatis des Abtes Ulrich von Lilienfeld«, in: »Sitzungsberichte der Phil.-Histor. Classe der Kais. Akademie der Wissenschaften«. Wien 1885, Bd. CIX, Heft 2.
„ »Mittelaltarliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein«, in: »Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens«. Prag 1896, Bd. I.
„ »Prag«. Leipzig-Berlin 1901.
B. Nihusius: »Leonis Allatii Symmicta, sive Opusculorum, Graecorum et Latinorum, Vetustiorum ac Recentiorum libri duo«. Coloniae Agrippinae 1653.

F. Noack: »Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance«. Darmstadt 1894.
J. Nöhring-Fr. Schlie: »Der Hamburger Meister vom Jahre 1435«. Lübeck 1897.

O.

H. Omont: »Fac-Similés des Miniatures des plus anciens Manuscrits Grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIe siècle«. Paris 1902.
F. Ongania: »La Basilica di S. Marco in Venezia«. Venezia 1881.
J. Overbeck: »Geschichte der Griechischen Plastik«. Leipzig 1894.

P.

P. M. Paciaudi: »De cultu S. Johannis Baptistae«. Romae 1755.
J. D. Passavant: »Gemälde der altdeutschen Schulen in Spanien«, in: »Deutsches Kunstblatt«. Leipzig 1853, Jhrg. IV.
„ »Le Peintre Graveur«. Leipzig 1860.
Ed. Paulus: »Die Cisterzienser-Abtei Maulbronn«, in: »Württembergischer Altertumsverein«. Stuttgart 1875, Bd. II, Heft 2.
„ »Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Jagstkreis«. Stuttgart 1893.
„ »Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg. Schwarzwaldkreis«. Stuttgart 1897.
Ch. C. Perkins: »Tuscans Sculptors: Their Lives, Works and Times«. London 1864.
E. Petersen: »Trajans Dakische Kriege, nach dem Säulenrelief erzählt«. Leipzig 1899.
E. Petersen-A. v. Domaszewski-G. Calderini: »Die Markussäule auf Piazza Colonna in Rom«. München 1896.
R. Pfleiderer: »Sonntagsbeilage des Ulmer Tageblatts«. Nr. 47. 21. November 1903.
„ »Das Münster zu Ulm a. D.« Stuttgart 1905.
„ »Münster-Buch. Das Ulmer Münster in Vergangenheit und Gegenwart«. Ulm 1907.
E. Pfuhl: »Das Beiwerk aus den ostgriechischen Grabreliefs«, in: »Jahrbuch des Kais. deutschen archäologischen Instituts«. Berlin 1905, Bd. XX.
A. Philippi: »Florenz«. Leipzig 1903.
E. Piot: »Monuments et Mémoires«. Paris 1889.
F. Piper: »Einleitung in die monumentale Theologie«. Gotha 1867.
N. Pokrovsky: »Umrisse der Denkmäler der rechtgläubigen Ikonographie und Kunst«. (Russ.) S. Petersburg 1894.
E. Polaczek: »Denkmäler der Baukunst im Elsaß«. Straßburg i. Els. 1906.
F. Probst: »Die Abendländische Messe vom V. bis VIII. Jahrhundert«. München 1896.
S. Graf v. Pückler-Limpurg: »Martin Schaffner«, in StZDK 1899, Heft 20.
„ »Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts«, in StZDK 1904, Heft 48.

R.

F. R.: »Zum Dreikönigsaltar im Freiburger Münster«, in RKW 1899, Bd. XXII.
A. Racinet: »Le Costume Historique«. Paris 1888.
F. v. Reber: »Hans Multscher von Ulm«, in: »Sitzungsberichte der Philos. Phil. und der hist. Classe der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften«. München 1898, Bd. II, Heft I.
E. K. Redin: »Die Mosaiken der Kirchen von Ravenna«. S. Petersburg 1896.
Joh. Reil: »Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi«, in FASt 1904, Heft 3.
S. Reinach: »Africain sur son chameau. Terre cuite trouvée à Hadrumète«, in R. de la Blanchère: »Collections du Musée Alaoui«. Paris 1890.
E. Renard: »Die Kunstdenkmäler des Siegkreises, im Auftrage des Provinzialverbands der Rheinprovinz bearbeitet«. Düsseldorf 1907.
G. Renard: »Album Archéologique«. Liège-Leipzig.
E. Reusens: »Elements d'Archéologie Chrétienne«. Aix-la-Chapelle 1885.
M. Reymond: »La Sculpture Florentine«. Florenz 1898.

J. P. Richter: »Die Mosaiken von Ravenna«. Wien 1878.
B. Riehl: »Augsburg«. Leipzig 1903.
G. Rietschel: »Weihnachten in Kirche, Kunst und Volksleben«. Bielefeld und Leipzig 1902.
G. T. Rivoira: »Le Origini della Architettura Lombarda«. Roma 1901.
C. Robert: »Die antiken Sarkophag-Reliefs«. Berlin 1890.
E. Th. Rogers: »Le Blason chez les Princes Musulmans de l'Egypte et de la Syrie«, in: »Bulletin de l'Institut Egyptien«. Le Caire 1882.
Th. Roller: »Les Catacombes de Rome«. Paris 1881.
F. Romer: »Der Hausaltar der Seligen Margaretha, Tochter Königs Bela IV.«, in KKCC 1867, Bd. XII.
„ »Kirchliche Wandgemälde des XIII. und XIV. Jahrhunderts in der Eisenburger Gespanschaft«, in KKCC 1874, Jhrg. XIX.
C. Romussi: »Milano ne 'suoi monumenti«. Milano 1893.
M. Rooses: »Die Meister der Malerei und ihre Werke«. Leipzig 1908.
A. Rosenberg: »Handbuch der Kunstgeschichte«. Bielefeld und Leipzig 1908.
G. B. de Rossi: »La Roma sotteranea cristiana«. Roma 1864.
„ »Delle immagini di s. Giuseppe nei monumenti dei primi cinque secoli«, in BAC 1865, vol. III.
„ »Apologia dell' articolo sulle immagini di S. Giuseppe nei mommenti dei primi cinque secoli«, in BAC 1865, vol. III.
„ »Frammento di sacrofago cristiano scoperto a Saint-Gilles presso Nîmes«, in BAC 1866, vol. IV.
„ »Le medaglie di devozione dei primi sei o sette secoli della chiesa«, in BAC 1869, vol. VII.
„ »Notizie«, in BAC 1868, vol. VI.
„ »Siracusa. Scoperte nelle catacombe di Giovanni«, in BAC 1872, Ser. II, vol. III.
„ »Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma«. Roma 1873.
„ »Fünfkirchen in Ungheria. Camera sepolcrale sotterranea dipinta«, in BAC 1874, vol. V.
„ »Dell' affresco antichissimo ritraente la vergine col divino figliuol«, in BAC 1880, vol. XVIII.
„ »Il Gruppo della Vergine sedente col divino figliuolo sulle ginocchia tra un angelo e un uomo posto dietro la sedia«, in BAC 1884, vol. XXII.
W. Rothes: »Die Blütezeit der Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst«, in StZKA 1904, Heft 25.
E. Rupin: »L'Oeuvre de Limoges«. Paris 1890.

S.

E. Sachau: »Verzeichnis der syrischen Handschriften«, in: »Die Handschriftenverzeichnisse der Kgl. Bibliothek zu Berlin«. Berlin 1899, Bd. XXIII.
E. v. Sacken: »Die romanischen Deckengemälde in der Stiftskirche zu Lambach«, in KKCC 1869, Jhrg. XIV.
„ »Zwei mittelalterliche Elfenbeinbüchsen im K. K. Münz- und Antiken-Cabinet«, in KKCC 1876, Jhrg. II.
Σακκελιων: »Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη«. Ἀθήνησιν 1890.
A. v. Sallet: »Münzen und Medaillen«. Berlin 1898.
G. Sanoner: »La Vie de Jésus-Christ, racontée par les Imagiers du Moyen-Age sur les Portes de l'Eglise«, in RACh 1905, tom. XLVIII.
J. Sauer: »Die Symbolik des Kirchengebäudes«. Freiburg i. Br. 1902.
H. V. Sauerland-A. Haseloff: »Der Psalter des Erzbischofs Egberts von Trier. Codex Gertrudianus in Cividale«. Trier 1901.
E. Sauermann: »Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein«. Lübeck 1904.
C. A. Savels: »Der Dom zu Münster in Westfalen«. Münster i. W. 1904.
G. Schäfer: »Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des Großherzoglichen Museums zu Darmstadt in kunstgeschichtlicher Darstellung«. Darmstadt 1872.
God. Schäfer: »Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, aus dem handschriftlichen neugriechischen Text übersetzt«. Trier 1885.
L. Scheibler: »Die Gemälde des Jacob Cornelisz von Amsterdam«, in JPKS 1882, Bd. III.

L. Scheibler: »Schongauer und der Meister des Bartholomaeus«, in RKW 1884, Bd. VII.
V. Scheil: »Le Tombeau de Montou-M-Hat«, in: »Mémoires publiés par les Membres de la Mission Archéologique Française au Caire«. Paris 1889, tom. V.
„ »Notes d'Epigraphie et d'Archéologie Assyriennes«, in: »Recueil de Travaux relatifs à la Philologie et à l'Archéologie Egyptiennes et Assyriennes«. Paris 1900, vol. XXII.
J. v. Schlosser: »Heidnische Elemente in der Christlichen Kunst des Altertums«, in: »Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 26. 27. 30. Okt. 1894«. München 1894, Nr. 248, 249, 251.
A. Schmarsow: »S. Martin von Lucca«. Breslau 1890.
„ »Das Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Skulptur«, in RKW 1898, Bd. XXI.
„ »Die Oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts«. Leipzig 1903.
A. Schmid: »Copien nach Kupferstichen von Schongauer bei oberdeutschen Malern und Bildhauern«, in RKW 1892, Bd. XV.
W. M. Schmid: »Zur Geschichte der Karolingischen Plastik«, in RKW 1900, Bd. XXIII.
F. Schmitz: »Der Dom zu Cöln, seine Construktion und Ausstattung«. Cöln 1877.
H. Schmitz: »Die mittelalterliche Malerei in Soest«, in: »Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte«. Münster i. W. 1906, Heft 3.
A. Schnütgen: »Gemaltes Triptychon um 1300 im städtischen Museum zu Köln«, in ZChK 1890, Jhrg. III.
„ »Zwei durchbrochene Elfenbeintafeln aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts«, in ZChK 1893, Jhrg. VI.
„ »Gothisches Elfenbein-Klappaltärchen im South-Kensington-Museum«, in ZChK 1896, Jhrg. IX.
J. Schönbrunner-J. Meder: »Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen«. Wien 1896 f.
O. Schönewolf: »Die symbolische Darstellung der Auferstehung in der Frühchristlichen Kunst«. (Dissertation.) Leipzig 1907.
W. L. Schreiber: »Biblia Pauperum. Nach dem einzigen Exemplare in 50 Darstellungen«. Straßburg i. Els. 1903.
F. Schriever: »Der Dom zu Osnabrück und seine Kunstschätze«. Osnabrück 1901.
A. Schroeder: »Die Domkirche zu Augsburg«. Augsburg 1900.
R. Schröder: »Glaube und Aberglaube in den altfranzösischen Dichtungen«. Erlangen 1886.
R. Schröder: »Lehrbuch der deutschen Rechtsgeschichte«. Leipzig 1902.
P. Schubring: »Die Plastik Sienas im Quattrocento«. Berlin 1907.
K. G. Ritter von Schultheß-Rechsberg: »Thaler-Cabinet. Beschreibung aller bekannt gewordenen Thaler der Päpste und Erzbischöfe«. Wien 1885.
A. Schultz: »Das Höfische Leben zur Zeit der Minnesinger«. Leipzig 1879.
R. W. Schultz-S. H. Barnsley: »The Monastery of Saint Luke of Stiris in Phokis«. London 1901.
V. Schultze: »Die Katakomben«. Leipzig 1882.
M. Schuette: »Der Schwäbische Schnitzaltar«, in StZDK 1907, Heft 91.
G. Schwab: »Die Legende von den Heiligen Drei Königen von Johann von Hildesheim. Aus einer von Goethe mitgeteilten lateinischen Handschrift und einer deutschen der Heidelberger Bibliothek bearbeitet und mit 12 Romanzen begleitet«. Stuttgart-Tübingen 1822.
E. A. Seemann: »Kunsthistorische Bilderbogen«. Leipzig 1881.
H. G. Semper: »Ivoires du Xe et du XIe siècle au Musée National de Buda-Pesth«, in RACh 1897, vol. XL.
„ »Alttirolische Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts«. Innsbruck 1902.
„ »Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes«. Eßlingen 1906.
H. Semper: »Über eine besondere Gruppe elfenbeinerner Klappaltärchen des XIV. Jahrhunderts«, in ZChK 1898, Jhrg. XI.
M. Sepet: »Le Drame Chrétien au Moyen-Age«. Paris 1878.
G. B. Simelli: »Roma. Fotografia Artistica ed Archeologica«. Roma 1890.
O. Siren: »Kristi Födelses framställning i Konsten«, in: »Nordisk Tidskrift«. Stockholm 1907, Heft 8.

C. Sittl: »Die Gebärden der Griechen und Römer«. Leipzig 1890.
„ »Archäologie der Kunst«. München 1895.
W. Smith-S. Cheetham: »A Dictionary of Christian Antiquities«. London 1875.
M. Spahn: »Briefe Fr. v. Schlegels«, in: »Hochland«. Kempten 1905, Jhrg. II, Heft 19.
A. Springer: »Paris im XIII. Jahrhundert«. Leipzig 1856.
„ »Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter«, in: »Berichte über die Verhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Phil. Hist. Klasse«. Leipzig 1879, Bd. XXXI.
„ »Die deutsche Kunst im X. Jahrhundert«, in: »Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst«. Trier 1884, Jhrg. III.
F. J. Stadler: »Hans Multscher und seine Werkstatt, ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst«, in StZDK 1907, Heft 82.
V. Staïs: »Marbres et Bronzes du Musée National«. Athènes 1897.
K. B. Stark: »Städteleben, Kunst und Altertum in Frankreich«. Jena 1855.
E. Steinmann: »Die Tituli und die Kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom fünften bis zum elften Jahrhundert«. Leipzig 1892.
P. Stengel: »Die griechischen Kunstaltertümer«. München 1898.
Cos. Stornajolo: »Codices Urbinates Graeci«. Romae MDCCCXCV.
A. Straub-G. Keller: »Hortus Deliciarum«. Straßburg i. Els. 1879.
A. Strong: »Roman Sculpture from Augustus to Constantine«. London 1907.
J. Strzygowski: »Ikonographie der Taufe Christi«. München 1885.
„ »Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354«, in: »Jahrbuch des Kais. Deutschen archäologischen Instituts. Ergänzungsheft I«. Berlin 1888.
„ »Das Etschmiadzin-Evangeliar«, in: »Byzantinische Denkmäler«. Wien 1891, Bd. I.
„ »Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit«, in BZ 1892, Bd. I.
„ »Drei Miszellen«, in A. de Waal: »Archäologische Ehrengabe der Römischen Quartalschrift zu De Rossi's LXX. Geburtstage«. Rom 1892.
„ »Das Berliner Moses-Relief und die Türen von St. Sabina in Rom«, in JPKS 1893, Bd. XIV.
„ »Das goldene Tor in Konstantinopel«, in: »Jahrbuch des Kais. Deutschen Archäologischen Instituts«. Berlin 1894, Bd. VIII.
„ »Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Kgl. Hof-Staatsbibliothek in München«, in: »Denkschriften der Kais. Akademie der Wissenschaften. Philos. hist. Klasse«. Wien 1896, Bd. LII.
„ »Der Bilderkreis des Griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna«, in: »Byzantinisches Archiv«. Leipzig 1899, Heft 2.
„ »Zwei weitere Stücke der Marientafel zum Diptychon von Murano«, in BZ 1899, Bd. VIII.
„ »Der illustrierte Physiologus in Smyrna«, in BZ 1901, Bd. X.
„ »Das syrische Kloster der sketischen Wüste«, in OChR 1901, Jhrg. 1.
„ »Antiochenische Kunst«, in OChR 1902, Jhrg. II.
„ »Die Byzantinische Kunst«, in BZ 1892, Bd. I und 1902, Bd. XI.
„ »Hellas in des Orients Umarmung«. München 1902.
„ »Zur Frühgeschichte der Miniaturmalerei«, in: »Beilage zur Allgemeinen Zeitung«. München 1905, Nr. 247.
„ »Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst«, in: »Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur«. Leipzig 1905, Jhrg. VIII.
„ »Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Ubergang vom Orient nach dem Abendland«, in: »Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern«. Freiburg i. Br. 1906.
„ »A Sarcophagus of the Sidamara Type«, in: »The Journal of Hellenic Studies«. London 1907, vol. XXVII.
„ »Das orientalische Italien«, in: »Monatshefte für Kunstwissenschaft«. Leipzig 1908. Jhrg. I, Heft 1.

E. A. Stückelberg: »Longobardische Plastik«. Zürich 1896.
W. Studemund-L. Cohn: »Verzeichnis der griechischen Handschriften der Kgl. Bibliothek zu Berlin«. Berlin 1890.
G. Stuhlfauth: »Die altchristliche Elfenbeinplastik«, in FASt 1896, Heft 2.
„ »Die Engel in der altchristlichen Kunst«, in FASt 1897, Heft 3.
B. Supino: »Arte Pisana«. Florenz 1904.
J. N. Svoronos: »Das Athener Nationalmuseum. Deutsche Ausgabe von W. Barth«. Athen 1903.
G. Swarzenski: »Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts«. Leipzig 1901.
„ »Die Karolingische Malerei und Plastik in Rheims«, in JPKS 1902, Bd. XXIII.
L. v. Sybel: »Christliche Antike«. Marburg 1906.

T.

V. Thalhofer: »Handbuch der Katholischen Liturgik«. Freiburg i. Br. 1887.
„ »Handauflegung«, in WW Bd. V.
„ »Kuß«, in WW Bd. VII.
M. Thausing: »Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst«. Leipzig 1889.
H. Thode: »Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert«. Frankfurt a. M. 1891.
„ »Die Jugendgemälde Albrecht Dürers«, in JPKS 1891, Bd. XII.
„ »Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionsszene«, in JPKS 1900, Bd. XXI.
H. Tietze: »Die illuminierten Handschriften in Salzburg«. Leipzig 1905.
C. v. Tischendorf: »Evangelia Apocrypha«. Lipsiae 1876.
T. Tobler-A. Molinier: »Itinera Hierosolymitana et Descriptiones Terrae Sanctae«, in: »Publications de la Société de l'Orient Latin. Série Géographique I—II«. Genevae 1880.
M. N. Tod-J. B. Wace: »A Catalogue of the Sparta Museum«. Oxford 1906.
E. Tönnies: »Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531«, in StZDK 1900, Heft 22.
G. Trinkhauser: »Die alten Baudenkmale des Iselthales in Tirol«, in KKCC 1857, Jhrg. II.
H. v. Tschudi: »Der Meister von Flémalle«, in JPKS 1898, Bd. XIX.

U.

C. Uhde: »Braunschweig's Baudenkmäler«. Braunschweig 1896.
F. Uldall: »Danmarks Middelalderlige Kirkeklokker«. Kjobenhavn 1906.
H. L. Urlichs: »Asklepios und die eleusinischen Gottheiten«, in: »Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande«. Bonn 1889, Heft 87.
H. Usener: »Das Weihnachtsfest«, in: »Religionsgeschichtliche Untersuchungen«. Bonn 1889, Teil I.

V.

»Verzeichnis der Gemälde des städtischen Museums Wallraf-Richartz zu Cöln«. Cöln 1902.
E. Viollet-le-Duc: »Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siécle«. Paris 1868.
Ph. Virey: »La Tombe des Vignes à Thèbes«, in: »Recueil de Travaux relatifs à la Philologie et à l'Archéologie Egyptiennes et Assyriennes«. Paris 1900, vol. XXII.
R. Vischer: »Studien zur Kunstgeschichte«. Stuttgart 1886.
P. Vitry: »L'Exposition des Primitifs Français«, in LAP 1904, vol. III, Nr. 28.
P. Vitry-G. Brière: »Documents de Sculpture Française du Moyen-Age«. Paris 1904.
G. Graf Vitzthum: »Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des Hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois«. Leipzig 1907.
W. Vöge: »Eine deutsche Malerschule um die Wende des I. Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei im X. und XI. Jahrhundert«, in: »Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Ergänzungsheft VII«. Trier 1891.
„ »Die Anfänge des Monumentalen Stiles im Mittelalter«. Straßburg i. Els. 1894.
„ »Über die Bamberger Domskulpturen«, in RKW 1896, Bd. XIX und 1899, Bd. XXII.

W. Vöge: »Der provençalische Einfluß in Italien und das Datum des Arler Porticus«, in RKW 1902, Bd. XXV.
„ »Vom gotischen Schwung und den plastischen Schulen des 13. Jahrhunderts«, in RKW 1904, Bd. XXVII.
W. Vogelsang: »Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters«, in StZDK 1899, Heft 18.
K. Voll: »Die Altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein Entwicklungsgeschichtlicher Versuch«. Leipzig 1906.
„ »Vergleichende Gemäldestudien«. München-Leipzig 1907.
J. Voller: »Prolegomena in Historiam Episcopatus quinque Ecclesiarum«. Tosonii 1804.
H. Vopel: »Die altchristlichen Goldgläser«, in FASt 1899, Heft 5.

W.

G. F. Waagen: »Nachträge zur zweiten Ausgabe von Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei«, in Fr. Eggers: »Deutsches Kunstblatt«. Leipzig 1850, Jhrg. I.
„ »Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen«. Stuttgart 1862.
„ »Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien«. Wien 1867.
A. de Waal: »Der Weihnachts-Cyklus in einem Gemälde des V. Jahrhunderts«, in: »Organ für Christliche Kunst«. Köln 1872, Jhrg. XII.
„ »Nachtrag über die Apokryphen in der Altchristlichen Kunst«, in RQ 1887, Jhrg. I.
„ »Kleinere Mitteilungen«, in RQ 1896, Jhrg. X.
„ »Andenken an die Romfahrt im Mittelalter«, in RQ 1900, Jhrg. XIV.
V. Waille: »Note sur un Bas-Relief Chrétien trouvé à Cherchel«, in: »Revue Archéologique«. Paris 1890, Bd. XXVI.
J. E. Walchegger: »Der Kreuzgang am Dom zu Brixen«. Brixen 1905.
E. Walsdorf: »Kirchlich figurale Bildhauerarbeiten. Meisterwerke christlicher Kunst des Mittelalters in Frankreich«. Berlin 1907.
G. F. Warner: »British Museum. Reproductions from Illuminated Manuscripts«. London 1908.
A. J. Wauters: »La Peinture Flamande«. Paris 1883.
E. Aus'm Weerth: »Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden«. Leipzig 1860.
»Weihnacht«, in: »Herders Konversations-Lexikon«. Freiburg i. Br. 1907.
W. Weisbach: »Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration«, in StZDK 1896, Heft 6.
„ »Einiges über Hans Pleydenwurff und seine Vorgänger. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Nürnberger Malerei«, in ZBK 1897, Jhrg. IX.
J. E. Weiß-Liebersdorf: »Christus und Apostelbilder«. Freiburg i. Br. 1907.
K. Weiss: »Der romantische Speisekelch des Stiftes Wilten in Tirol«, in KKCC 1860, Jhrg. IV.
„ »Der Schatz des regulirten Chorherrnstiftes zu Klosterneuburg in Niederösterreich«, in KKCC 1861, Jhrg. VI.
W. Weitzel: »Die deutschen Kaiserpfalzen und Königshöfe vom achten bis zum sechszehnten Jahrhundert«. Halle 1905.
H. Weizsäcker: »Die mittelalterlichen Elfenbeinsculpturen in der Stadtbibliothek«, in Fr. Cl. Ebrard: »Die Stadtbibliothek in Frankfurt a. M.«. Frankfurt a. M. 1896.
F. G. Welcker: »Alte Denkmäler«. Göttingen 1849.
H. Wendland: »Martin Schongauer als Kupferstecher«. Berlin 1907.
K. Wernicke: »Lebenslauf eines Kindes in Sarkophag-Darstellungen« und: »Die Kindheit des Zeus«, in: »Archäologische Zeitung«. Berlin 1885, Jhrg. XLIII.
J. O. Westwood: »Palaeographia Sacra Pictoria«. London MDCCCXLV.
„ »Fac-Similes of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts«. London MDCCCLXVIII.
„ »A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South-Kensington Museum. With and Account of the Continental Collections of Classical and Mediaeval Ivories«. London 1876.
J. Wiegand: »Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom«. Trier 1900.

J. Wilpert: »Madonnenbilder aus den Katakomben«, in RQ 1889, Jhrg. XVII.
„ »Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus«. Freiburg i. Br. 1891.
„ »Fractio panis«. Freiburg i. Br. 1895.
„ »Beiträge zur christlichen Archäologie. Irrtümer in der Auslegung von bildlichen Darstellungen«, in RQ 1895, Jhrg. XIX.
J. Wittig: »Die altchristlichen Skulpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom«. Rom 1906.
H. Wölfflin: »Wie man Skulpturen aufnehmen soll«, in ZBK 1896, Jhrg. VII und 1897, Jhrg. VIII.
„ »Die Klassische Kunst«. München 1907.
„ »Renaissance und Barock«. München 1907.
„ »Die Kunst Albrecht Dürers«. München 1908.
Ad. Woltmann: »Holbein und seine Zeit«. Leipzig 1874.
„ »Geschichte der Deutschen Kunst im Elsaß«. Leipzig 1876.
„ »Geschichte der Malerei«. Leipzig 1879.
A. v. Wurzbach: »Martin Schongauer. Eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke«. Wien 1880.
D. Wyatt: »Notices of Sculpture in Ivory«. London 1856.

Z.

Ad. Zeller: »Die Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Tal«. Wimpfen 1903.
„ »Die Romanischen Baudenkmäler von Hildesheim«. Berlin 1907.
J. Zemp: »Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden«. Genf 1906.
M. G. Zimmermann: »Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter«. Leipzig 1897.
„ »Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter«. Leipzig 1899.
G. Zoëga: »Numi Aegyptii Imperatorii«. Romae 1787.
* * *: »Mosaiques de l'Eglise Saint-Vital de Ravenne«, in: »Revue Archéologique«. Paris 1850, vol. III.

Orts-Verzeichnis zu Band II

D.

E.

F.

G.

H.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

Y.

Z.

Register zu Band II.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

M.

N.

O.

T.

U.

V.

W.